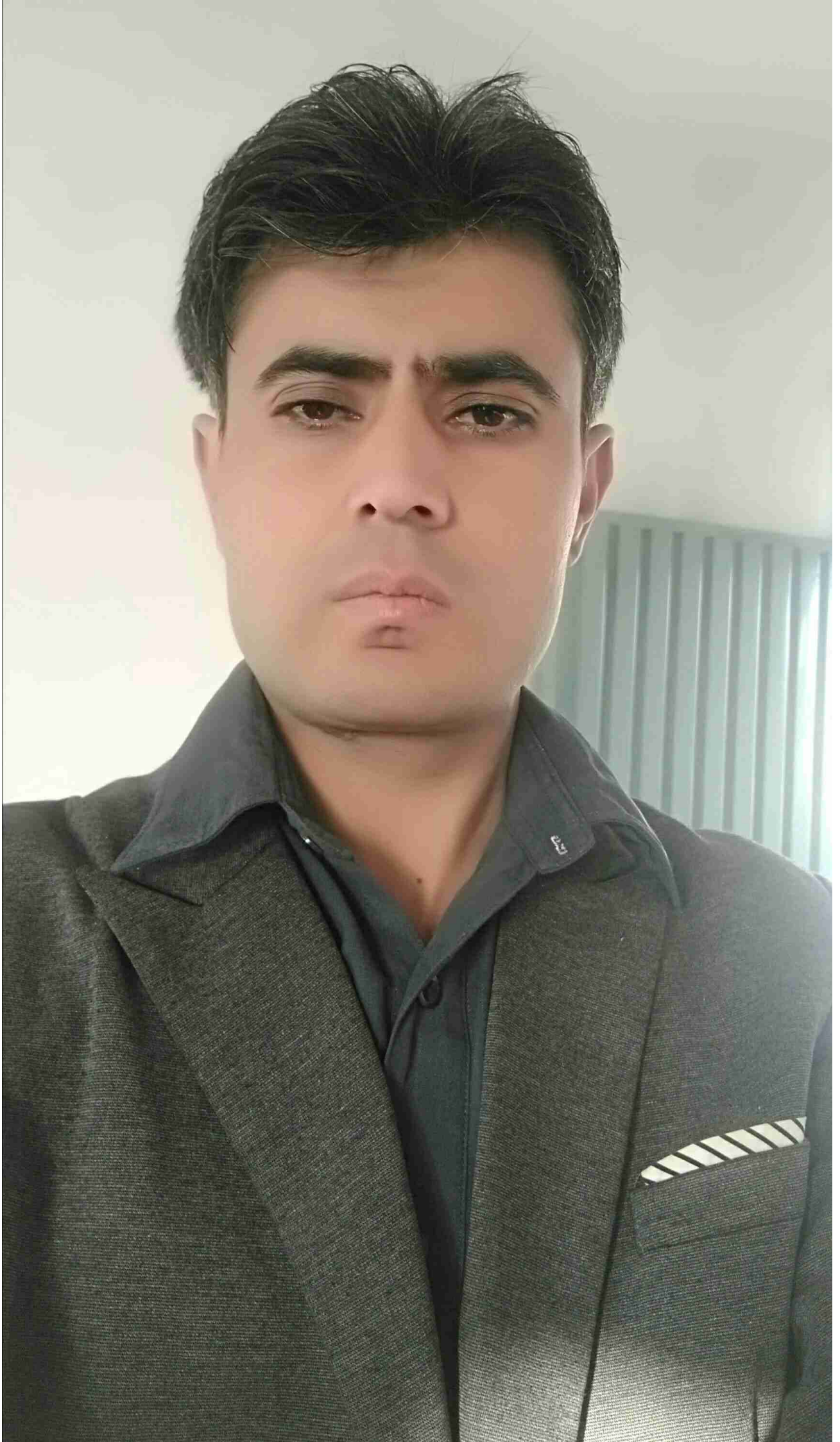
اردو افسانے کی کروٹیں

Aurangzeb Qasmi
Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan KPK

ڈاکٹر انور سدید

اردو افسانے کی کروٹیں

(مقالات)

ڈاکٹر انور سدید

مکتبہ عالیہ ● لاہور

۱۹۹۱ء

اردو افسانے کی کروٹیں

ڈاکٹر انور سدید

ناشر : محمد جمیل البنی

سرورق : طاہر رشید

مطبع : گنج شکر پرنٹرز۔ لاہور

قیمت

-/۷۰

ملنے کا پتہ :

مکتبۂ عالیہ ۔ اردو بازار ۔ لاہور

فرخندہ لودھی
کے نام

فہرست

کوئی زمانہ تھا کہ افسانوی ادب پر تنقید صرف ترقی پسندوں کے افسانوں تک محدود تھی کہ یہ سکّۂ رائج الوقت تھا۔ یہ تنقید بھی ایک طرز کی تنقید ہوا کرتی تھی۔ افسانے کے نقّادوں میں سب سے پہلی نظر پروفیسر وقار عظیم مرحوم پہ پڑتی ہے۔ انہوں نے افسانے کی تعریف بھی متعین کرنے کی کوشش کی اور مختلف ادوار کے افسانوی رجحانات کے ابتدائی نقوش بھی اپنے مضامین میں پیش کئے۔ قیام پاکستان کے بعد ان کی ذات غنیمت تھی کہ وہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے علاوہ ان افسانہ نگاروں کو بھی قابل اعتنا جانتے تھے، جو کسی وجہ سے باقاعدہ ترقی پسند ہونے کا اعلان نہ کر سکے تھے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے وہ ترقی پسندوں کے اس نعرے میں بھی ہمنوا نہیں تھے کہ ادب میں جمود آ گیا ہے اور خاص طور پہ افسانہ تو منجمد ہو کر رہ گیا ہے۔

میں حیران ہوں کہ مولانا صلاح الدین احمد مرحوم جیسے بالغ نظر نقّاد بھی 'نعرہ جمود' میں شریک تھے بلکہ بلند آوازی میں کسی ترقی پسند نقاد سے پیچھے نہ تھے۔

"آزادی کے بعد جب رسالہ 'ادبی دنیا' کا دور پنجم شروع ہوا تو مولانا صلاح الدین احمد نے یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ اردو افسانے کا وہ زریں دور بکھر چکا ہے اور اب اچھا افسانہ نہیں لکھا جا رہا۔ ستم ظریفی تو یہ تھی کہ اس دور میں بھی بڑے بڑے جغادری ترقی پسند افسانہ نگار دھڑا دھڑ افسانے لکھ رہے تھے اور ان کے مجموعے بھی چھپ رہے تھے، مثلاً راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی اور بلونت سنگھ وغیرہ۔ کچھ نئے ترقی پسند بھی وجود میں آ گئے تھے۔ مثلاً قدرت اللہ شہاب اور اشفاق احمد۔ مولانا صلاح الدین احمد، کرشن چندر کے بہت بڑے فین (FAN) تھے اور قدرت اللہ شہاب کے تو اتنے مدّاح تھے کہ "ان کا ایک اور افسانہ "پھوڑے والی ٹانگ" شائع ہوا تو اہل ادب نے دیکھا کہ انہوں نے اس کی بھی بے پناہ تعریف کی۔ اور اب جو اسمائے تفضیل استعمال کئے۔ ان کے سامنے سابقہ مرکب ہائے توصیفی بھی ماند پڑ گئے۔

قیام پاکستان کے بعد ممتاز شیریں میدانِ تنقید میں وارد ہوئیں۔ انہوں نے سعادت حسن منٹو کے افسانوں کو موضوعِ بحث بنایا۔ اور افسانے کی تنقید کو ترقی پسندوں کے چنگل سے آزاد کرانے کی کوشش کی لیکن تاثر یہی دیا کہ اردو افسانہ بیچارہ مر گیا ہے۔ البتہ سعادت حسن منٹو کے بعد۔ منٹو کو تو ترقی پسند بھی افسانہ نگار تسلیم کرتے تھے البتہ رجعت پسندی کا لیبل لگا کر۔

گویا جمود تو صرف ان افسانہ نگاروں کے لئے تھا جو ترقی پسندوں کی جگہ لینا چاہتے تھے یا ابھی عدم سے وجود میں بھی نہیں آئے تھے۔ ان پر ترقی پسندی کے زیر اثر رسائل کا دروازہ بند کر دیا گیا۔ میرزا ادیب نے اس پابندی کے خلاف آواز اٹھائی اور ادب لطیف میں غیر ترقی پسند بھی لکھنے لگے۔

" نقوش " پر بھی ترقی پسندوں نے قبضہ جمانے کی کوشش کی تھی۔ لیکن محمد طفیل مرحوم بہت زیرک تھے اور زیر دام ہونے سے بچ گئے۔ پھر بھی ادب لطیف، اور نقوش کا ایک خاص مزاج بن چکا تھا، کہ جو اردو میں جدید افسانے کی باغیانہ یلغار کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتا تھا۔ پروفیسر وقار عظیم اور ممتاز شیریں کے ہم عصر نقاد ڈاکٹر سہیل بخاری ہیں جنہوں نے فکشن کے موضوع پر ڈاکٹریٹ کی اور اپنے تھیس کو " اردو داستان " کے عنوان سے شائع کیا اور ایک کتاب اردو " ناول نگاری " بھی لکھی اور اس میں بعد ازاں اضافے بھی کئے۔ وہ نہایت غیر جانب دار نقاد ہیں اور اپنے ہمعصر ان افسانہ نگاروں کو بھی انہوں نے قابل اعتنا جانا۔ جو ابھی پوری طرح جانے پہچانے نہیں گئے تھے۔ ان کا موقف تھا کہ 'فکشن' کو افسانہ کہنا چاہیئے۔ اور مختصر افسانے کو 'کہانی' یا 'افسانچہ' کا نام دینا چاہیئے۔

اگرچہ قیام پاکستان کے بعد "ادب لطیف" اور "نقوش" نے اردو افسانے کی اشاعت میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ تاہم قیام پاکستان کے بعد اس صدی کی چھٹی دہائی میں اردو افسانے کو جو فوری عروج حاصل ہوا۔ اس میں رسالہ اوراق کو بہت دخل تھا۔ انور سدید نے بھی اسی دور میں افسانے پر تنقید کا آغاز کیا۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے اردو افسانے پر اس کا پہلا مضمون ایک جائزے کی صورت ۱۹۶۸ء میں لکھا گیا تھا۔ اس جائزے میں جدید افسانے اور جدید افسانہ نگاروں کا ذکر تھا۔ ایک مضمون اس نے " اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش " پر لکھا تو اسے بہت شہرت ملی۔ میں وثوق سے تو نہیں کہہ سکتا لیکن میرا خیال ہے کہ دیہات کے افسانوں پر اس سے پہلے کوئی ایسا مضمون نہیں لکھا گیا تھا جو خصوصی طور پر اس موضوع سے وابستہ ہو۔ اور اتنی شرح و بسط سے تحریر ہو۔ اس مضمون سے ایک افسانہ نگار چڑ بھی گئے تھے کہ اس میں ان کے ساتھ دوسرے لوگوں کا نام کیوں لیا گیا ہے۔ یہ مضمون اب کتابی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ میرے افسانوں کے ایک مجموعے " ملبے کی دیوار " کو یہ فخر حاصل ہے کہ اس مضمون کا ایک حصہ اس کا دیباچہ بنا۔ اس مجموعے کا عنوان بھی انور سدید کا عطا کردہ ہے۔

اگر انور سدید صرف افسانے کی تنقید کو اپنے لئے مخصوص کر لیتا ہے تو بھی وہ بہت بڑا نقاد ہوتا لیکن اس کی طبیعت میں جو ہمہ گیری ہے وہ ادب اردو کو کل کی حیثیت سے اپنانا چاہتی ہے۔ اس کے لئے بہت بڑے ذہن اور بہت بڑے ظرف کی ضرورت ہے اور یہ دو جوہر اسے قدرت کی طرف سے بڑی فیاضی سے عطا ہوئے ہیں۔ چنانچہ اس کے ذہن اور ظرف کی طرح اس کی تنقید نگاری کا میدان بھی بہت وسیع ہے۔ متفرقات کا تو ذکر چھوڑ ئیے، اس نے نہایت مختلف النوع موضوعات یعنی غالبیات، اقبالیات، انشائیہ، اردو ادب کی تحریکات، ایلسیات، تاریخ ادب اردو، اور سفرنامہ نگاری پر مستقل نوعیت کی کتابیں لکھی ہیں۔ مزید براں مولانا صلاح الدین احمد اور ڈاکٹر وزیر آغا کے فکر و فن پر نہایت مبسوط مقالے لکھے ہیں۔

'علامت' افسانے کی جان ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ ایک خاص علامت کو مدّنظر رکھ کر اس کے گرد افسانے کا تار و پود بنا جائے۔ جس افسانے کے موضوع میں گہرائی ہوگی، اس میں علامت خود بخود پیدا ہو جائے گی۔ راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں استعاراتی کیفیت گہرائی اور گیرائی کا باعث بنتی ہے۔ وہ اپنے استعارے ہند و علم الاصنام سے اخذ کرتے ہیں۔ لیکن انہیں شعوری طور پر استعمال نہیں کرتے ورنہ ان کا افسانہ مصنوعی معلوم ہونے لگتا۔ جب انتظار حسین نے اپنی افسانہ نویسی کا رُخ بدلا تو انہیں داستانوں اور صوفیاء کے تذکروں سے علامات ملیں۔ انہیں بھی علامت کے برتنے کا سلیقہ ہے۔ بیدی اور انتظار کی علامتیں خلا سے نہیں آئیں، یہیں زمین سے انہیں ملی ہیں۔ اس لئے ان کے افسانوں میں ابہام کے باوجود افسانہ فہمی کی بہت سی گنجائش موجود ہے۔ یہی کیفیت خالدہ حسین کے افسانوں میں بھی ہے۔

نہ جانے کب ایک طوفان بے تمیزی آیا کہ علامت نگاری کو مہمل گوئی کا بدل سمجھا جانے لگا۔ علامت کا مفہوم بدل گیا، علامت اور تجرید کو خلط ملط کر دیا گیا۔ کچھ ایسی گڑبڑ ضرور ہوئی کہ ادبی افسانہ جو پہلے ہی زیادہ مقبول نہیں رہا تھا، اب قطعی طور پر نامقبول و مردود قرار دے دیا گیا۔ ڈائجسٹوں نے اس صورتحال سے فائدہ اٹھایا اور پڑھنے والوں کو پھر داستانوں کے طلسم زار میں لے گئے یا یورپی زبانوں کے جاسوسی، مہماتی، اور جنسیاتی افسانوں کے ترجمے اور ناولوں کے خلاصے شائع کر کے مذاقِ افسانہ کو قطعی طور پر بدل دیا۔

میرے ناقص خیال میں اس دور کے افسانہ نگار نے "مہمل گوئی" کو علامتی اور تجریدی افسانہ نگاری سمجھ لیا۔ تجرید متضاد ہے تجسیم کی۔ روح تجرید ہے "جسم" کی۔ تجریدی افسانے میں "جسم" غائب ہو جاتا ہے اور روح جو جسم کی ہم شکل ہے اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ مجھے "کافکا" کے افسانوں میں یہی کیفیت نظر آئی۔ اس نے روح یا پرچھائیں کو عریاں نہیں ہونے دیا۔ اسے کہانی کے لباس میں ملبوس رکھا۔ ہمارے ہاں یہ ہوا کہ تجرید کے نام پر بے چارے افسانے کا لباس ہی اتار لیا گیا۔ ہینس ہینڈرسن کی کہانی کے بادشاہ کی طرح اسے ننگا کر کے بازار میں ذلیل و خوار کیا گیا۔ اگرچہ جوڑے بوڑھے، امیر وزیر، دانش ور، اور عالم فاضل اس کے جلوس میں شامل تھے، یا اس کے تماشائی تھے۔ اس لباس عریانی کی تعریف میں رطب اللسان تھے۔ البتہ ایک بچہ نہ رہ سکا، وہ بے اختیار بول اٹھا "لیکن یہ تو ننگا ہے"۔

انور سدید نے اس جلوس کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ اس کے ارتقائی سفر میں ایک نقاد کی حیثیت سے اس کا تماشا کیا ہے، "روزن دیوار سے نہیں" کھلے عام شاہراہوں سے، اس نے شروع شروع میں اسے قابل اعتنا نہ جانا اور مہمل افسانے کو جدید افسانے کا نام نہ دیا۔ ہاں جب اس افسانے میں ابلاغ کی کچھ صورت پیدا ہوئی تو اسے اس میں کچھ زندگی نظر آئی۔ اس کا ثبوت اس کے مضمون "علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان؟" سے ملتا ہے۔ اصل میں یہ اسی موضوع پر ڈاکٹر جمیل جالبی کے ایک مضمون کے جواب میں لکھا گیا ہے۔

انور سدید نے جدید افسانے کو "علامتی + تجریدی" کہا ہے اور اس کے ارتقائی مراحل کو نہایت فطری اور منطقی انداز میں بیان کیا ہے۔ اور جدید افسانے کے وہ اوصاف بیان کئے ہیں جو اسے قدیم افسانے سے جدا کرتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کا قول ہے کہ "جدید افسانہ" ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے بعد وجود میں آیا۔ انور سدید اس سے اختلاف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے والے فارمولا افسانے کے خلاف ردِ عمل نے نئے افسانے کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے اور یہی نظریہ درست معلوم ہوتا ہے۔

"تاہم وہ افسانہ جسے تجریدی افسانے کا نام دیا جاتا ہے اس صدی کے ساتویں عشرے میں فروغ پذیر ہوا۔ انور سدید لکھتا ہے " نیا افسانہ نگار اپنے آپ کو نئے زمانے کی حیثیت سے الگ نہیں کر سکتا۔ اور اس کے صادق اظہار کے لئے وہ اظہار و اسلوب کے نئے نئے سانچے تراشتا اور فن کی ایک نئی تمثیلی، تجریدی یا علامتی صورت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔" اس نسل کے افسانہ نگاروں

کی انور سدید نے جو فہرست دی ہے اس میں انور سجاد اور رشید امجد کا ذکر نہیں۔ گویا دونوں پچھلی دہائی کے افسانہ نگار قرار دیئے گئے ہیں۔ اگرچہ انور سجاد اور رشید امجد عام بیانیہ انداز کا افسانہ لکھتے لکھتے اس "دلدل" میں آ پھنسے کہ ان کا افسانہ مبہم سے مہمل بن گیا۔ تاہم انور سجاد اپنی ڈگر پہ قائم رہے۔ اور اب تک ہیں اور رشید امجد کو پیر ٹکانے کے لئے زمین پہ آنا ہی پڑا۔ اب ان کے افسانے کو "کہانی پن" نے ڈھانپ لیا ہے۔

انور سدید نے اپنے اس مضمون میں ثابت کیا ہے کہ علامتی افسانہ منفی رجحان نہیں بلکہ یہ قدیم روایتی افسانے کی توسیع ہے، جس سے معنی کی نئی ابعاد اور اظہار کے نئے قرینے سامنے آئے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کو شکایت ہے تو اس نسل سے جو آٹھویں دہائی میں سامنے آئی۔ ان کا خیال ہے کہ "اس نسل کا اپنی روایت سے کوئی گہرا رشتہ نہیں۔ یہ نسل نہ صرف انتشار کا شکار ہے بلکہ یہ انتشار میں مرکزیت تلاش کرنے میں بھی ناکام رہی ہے۔" انور سدید نے اس انتشار کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن اس کا ذمے دار نئی نسل کو قرار نہیں دیا۔ وہ کہتا ہے "...نئی نسل اس انتشار (عالمی) کی گود میں پل کر جوان ہوئی ہے۔ پس اگر کہا جائے کہ ہم نے نئی نسل کو جو ماحول دیا ہے' اس میں شکست و ریخت کا عمل تو تیزی سے ظہور پذیر ہو رہا ہے لیکن نئی تعمیر کی صورت نظر نہیں آتی، تو یہ غلط نہیں ہو گا۔"

اگرچہ جدید افسانے کے دفاع میں بہت سے نقّادوں نے مضمون لکھے ہیں لیکن اس افسانے کی تائید و حمایت میں اس سے زیادہ زوردار اور قائل کرنے والا مضمون کسی اور نقّاد نے کیا لکھا ہو گا۔ انور سدید کا انداز منطقی ہے۔ اور اس سے جدید افسانے کے جو اوصاف بیان ہوئے ہیں۔ مثلاً عصری آگہی اور جدید علامتوں کی تشکیل و تخلیق وہ ہر زندہ اور متحرک صنفِ ادب کا خاصہ ہیں۔ اس مضمون میں انور سدید نے جدید افسانے کے جو معیار مقرر کئے ہیں۔ ان پر دو تجربہ نگاروں یعنی رشید امجد اور عرش صدیقی کے فن کو بھی پرکھا ہے۔ اس پرکھ سے جدید افسانے کے اور کئی پر تو روشن ہوئے ہیں۔

انور سدید کہتا ہے۔ "جدید افسانہ صرف کہانی بیان نہیں کرتا بلکہ زندگی کا حقیقی نقّاد بھی ہے اور اس عمل میں چونکہ اس نے انحراف کا رویہ بھی اختیار کیا ہے۔ اس لئے اسے اپنی آواز پرانے کانوں میں اتارنے میں خاص دقّت ہو رہی ہے۔"

کان تو انور سدید کے بھی پرانے ہیں اور میرے بھی۔

انور سدید کے کان ایک حساس نقاد کے ہیں اور میرے کان ایک افسانہ نگار کے۔

اس کے کان نے جدید افسانے میں زندگی کی حقیقت کی آواز سُن لی ہے۔

لیکن میرا کان ابھی اس کی سماعت سے محروم ہے۔

"ایک زمانے میں شکایت پیدا ہوئی تھی کہ افسانے سے کہانی غائب ہوگئی ہے۔ لیکن پھر ہم نے دیکھا کہ" جدید افسانہ قدامت قبول کئے بغیر کہانی کو اپنے بطن سے برآمد کرنے میں کامیاب ہوگیا۔"

یہ ایک نوید ہے جس سے میرے دل میں امید کی شمع روشن ہوگئی ہے۔

یعنی کہانی کے بن باس کی مدت ختم ہوگئی ہے اور اب وہ لوٹ کر گھر آگئی ہے۔

جدید افسانے میں کہانی پوری طرح لوٹ آئی تو انشاءاللہ میرے بوڑھے کان بھی زندگی کی حقیقی سُر کو سُن لیں گے۔ کیونکہ میرے نزدیک افسانے میں زندگی کی "حقیقت" صرف کہانی پن کے توسط ہی سے پیش ہوسکتی ہے!

مضمون اس نکتے پر بھی ختم ہوسکتا تھا۔

لیکن چند ضروری باتیں رہ گئی ہیں۔ اور ان کے بغیر مضمون ادھورا رہ جاتا۔ عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ انور سدید نے افسانے کے نئے مباحث پیدا کرکے افسانے کی تنقید کو پڑھنے کی لذیذ چیز بنا دیا ہے۔ میں اس سے اختلاف کرسکتا ہوں اور کرتا رہوں گا۔ لیکن اس کی تنقید کا مطالعہ ترک نہیں کرسکتا، نہ اس کے تصورات کو نظرانداز کرسکتا ہوں کہ وہ افسانے کا اہم نقاد ہے اور نہ میں اس کی رائے کو وقعت دیتا ہوں۔

انور سدید نے افسانے کی نظر بندی کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے بھی عمدہ نمونے پیش کئے ہیں۔ اس نے اکثر اوقات ایسے افسانہ نگاروں کی انفرادیت دریافت کی ہے، جنہیں تنگ نظر نقادوں نے قابلِ اعتنا نہ سمجھا اور افسانے پر مضمون لکھ کر وغیرہ وغیرہ کی رتی سے بھی باندھنے کی زحمت گوارا نہ کی۔ افسوس کہ اردو کے اکثر نقاد تنگ نظر بھی ہیں اور زمانہ ساز بھی۔ ان کی اپنی کوئی رائے نہیں، اور وہ زمانے کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اور بھنس کے پَر لے کر اپنی "زاغیت" کو چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ترقی پسند اقتدار میں ہوں تو وہ ترقی پسند بن جاتے ہیں اور اگر نہ دال پسندوں کا جھنڈا بلند ہو تو وہ اس کے نیچے آکھڑے ہوتے ہیں۔ مانگے تانگے کے نظریات سے ان کے تنقید کے کشکول میں طرح

طرح کے ٹکڑے نظر آئیں گے، باسی، بدبودار اور متعفن۔

الحمدللہ! کہ انور سدید اس قبیل کے تنقید نگاروں سے الگ تھلگ نظر آتا ہے۔ بلاشبہ وہ یاروں کا یار ہے۔ لیکن یاری دوستی میں وہ ڈنڈی نہیں مارتا۔ میں کسی نقاد کو صد فی صد غیر متعصب نہیں پاتا اور نہ ایسا ہونا چاہیئے۔ ہر اصلی نقاد اپنا ایک تعصب (جھکاؤ) ضرور رکھتا ہے۔ انور سدید کا جھکاؤ بھی واضح ہے۔ لیکن اسے جہاں کہیں "جوہر" نظر آتا ہے۔ وہ اس کی تعریف سے اپنے آپ سے باز نہیں رکھ سکتا۔ وہ قدرت اللہ شہاب کی افسانہ نگاری کی تعریف اس لئے نہیں کرتا کہ مرحوم کسی دور میں سی ایس پی تھے، بلکہ اس لئے کہ وہ ایک اصلی افسانہ نگار تھے۔ اس نے رام لعل، رحمٰن مذنب اور غلام الثقلین نقوی کی افسانہ نگاری پر بھی مضمون لکھے۔ حالانکہ ان میں سے کوئی سی ایس پی نہیں، یا ان کی ذات میں کوئی (NUISANTE VALUE) ہے کہ جس سے اسے نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہو۔ غلام الثقلین نقوی کو ان کے رفیق کار اور ایک زمانے میں دوستی کا دم بھرنے والے نقاد نے صرف اس لئے "افسانہ نگاروں" کی فہرست سے خارج کر دیا کہ وہ ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر انور سدید کا دوست تھا۔ اس کے برعکس انور سدید افسانہ نگار کو افسانہ نگار کی حیثیت سے دیکھتا ہے، دوستی یا دشمنی کے معیار پر نہیں پرکھتا۔ اس کی مثال میرزا ریاض مرحوم ہیں جن کی ہر اچھی کہانی کی اس نے تعریف کی۔ حالانکہ وزیر آغا و انور سدید دشمنی میں مرحوم اس کینہ جو نقاد کے ہم نوا تھے۔

انور سدید نے شمس آغا، رحمٰن مذنب، جمیلہ ہاشمی، فرخندہ لودھی، سیّدہ حنا، عذرا اصغر، عرش صدیقی اور سلطان جمیل نسیم جیسے افسانہ نگاروں پر مقالات لکھ کر ان کے فن کے منفرد گوشے دریافت کئے ہیں۔ انہیں کے پہلو بہ پہلو غلام عباس مرحوم اور اشفاق احمد بھی ہیں کہ جن پر لکھے ہوئے مقالات کے متعلق میرا دعویٰ ہے کہ ایسے جامع اور منفرد مقالے ان افسانہ نگاروں کے فن پر کسی اور نقاد سے بن نہیں آسکے۔

اس قسم کے مضامین میں انور سدید کا مضمون "رام لعل اور اردو افسانہ" چیزے دیگر ہے۔ اس میں انور سدید کا موضوع رام لعل کا افسانہ ہے۔ لیکن موضوع کے تناظر میں رام لعل کی پوری افسانوی زندگی سمٹ آئی ہے۔ یہ بھی نہایت جامع اور منفرد مقالہ ہے کہ جس میں رام لعل کا فن ہی نہیں، خود وہ رام لعل بھی سامنے آتا ہے کہ جس کی افسانے کے ساتھ کمٹمنٹ بہت مضبوط اور اٹوٹ ہے۔

آخر میں مجھے انور سدید کے سالانہ افسانوی جائزوں کا ذکر بھی کرنا ہے۔ مجھے اس کے اس قسم

کے جائزے کا ہر سال انتظار رہتا ہے۔ میں ہی نہیں، ہر وہ افسانہ نگار۔
جس نے سال میں ایک ہی افسانہ لکھا ہو، اسے بھی معلوم ہوتا ہے کہ میرا نام اس جائزے میں ضرور آئے گا خواہ اس کا افسانہ 'فنون' ہی میں کیوں نہ چھپا ہو۔ اس کے برعکس ایک جائزہ نگر ایسے بھی ہیں جو 'اوراق' میں چھپنے والے افسانہ نگاروں کا ذکر کرنا بھی گوارا نہیں کرتے۔ دشمنی ہو تو ایسی!

انور سدید کا جائزہ افسانہ نگار کے دل میں افسانے سے وابستگی کو اور بھی بڑھاتا ہے۔ اس کی رائے پڑھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اور لکھنے کی تحریک بھی ملتی ہے۔ جس سال میں کوئی افسانہ تخلیق نہ کر سکوں، افسوس ہوتا ہے کہ اس سال انور سدید کے جائزے میں میرا ذکر نہیں ہو گا۔ لیکن انور سدید میرا نام بھولتا نہیں۔ اور مجھے غیر حاضر افسانہ نگاروں کی فہرست میں درج کر دیتا ہے۔ میں اس کا ممنون ہوں کہ وہ مجھے ادبی دنیا میں حاضر رہنے کی تلقین کرتا رہتا ہے۔

تن آسانوں کو مہمیز لگا کر انہیں فعال بنانا بھی تو ایک نقاد کے فرائض میں داخل ہے یا سلیم اختر اور وارث علوی کی طرح اپنی فطرتی کینہ توزی کا ہدف بنانا اور ادیب کے بخیئے ادھیڑنا ہی تنقید کا خاصہ ہے!

اس کے جائزے کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس میں اردو افسانے کے صرف آفتابوں اور ماہتابوں کا ذکر ہی نہیں ہوتا، بلکہ افسانے کے ننھے منے جگنوؤں کو بھی ان کی صلاحیت اور فن کی اساس پر نمایاں کیا جاتا ہے۔ بہت سے نئے افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا علم مجھے انور سدید کے جائزے سے ہوتا ہے۔ بعد ازاں میں یہ افسانے پڑھتا ہوں تو اس کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ اس طرح کئی نئے افسانہ نگاروں کو انہوں نے افسانوی دنیا سے متعارف کرایا ہے۔ اگلے سال یہی افسانہ نگار پہلے کی نسبت زیادہ اچھے اور زیادہ تعداد میں افسانے لکھتا ہے اور نام پاتا ہے۔
ایک ادبی محفل میں ایک نئے افسانہ نگار نے ان کا شکریہ ادا کیا تو انور سدید نے کہا "شکریہ کس بات کا۔ آپ نے اچھا افسانہ لکھا۔ میں نے جائزے میں اس کا ذکر کر دیا۔ کبھی کرشن چندر اور منٹو بھی تو نو آموز تھے۔ مولانا صلاح الدین ان کا حوصلہ نہ بڑھاتے تو وہ فن کی بلندیوں پر کیسے پہنچتے؟"
مجھے تو یوں لگتا ہے کہ انور سدید نے مولانا صلاح الدین احمد کے ادبی مشن کو سنبھال رکھا ہے۔
وہ تحسین سخن شناس سے کئی شاہین زادوں کو اونچا اڑنے کا فن سکھا چکے ہیں۔

فضیل جعفری نے اپنے دلی کینے کا ذکر کرتے ہوئے ایک دفعہ کہا تھا کہ "انور سدید کی حیثیت ایک جائزہ نگار کی ہے"۔ فضیل جعفری کی تنقید سے انور سدید کے جائزے کہیں زیادہ تعمیری ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ ان جائزوں میں انور سدید نے جس تنقیدی شعور کا اظہار کیا ہے، اس کا عشر عشیر بھی کسی منفی ذہن کے نقاد کو نہیں ملا!

غلام الثقلین نقوی

اُردو افسانے کی کروٹیں

اردو افسانہ اب اپنی عمرِ عزیز کی نویں دہائی میں قدم رکھ چکا ہے۔ اس عرصے میں اس صنفِ ادب نے نہ صرف ترقی کے مختلف مدارج طے کئے بلکہ اس نے زندگی کا یہ سفر ہیئت، خیال اور تکنیک کے متعدد تجربوں کے گلستان میں گزارا۔ چنانچہ اوائل میں ہی اردو افسانہ مقبولیت حاصل کرنے اور ایک عام قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں کامیاب ہوگیا۔ افسانے کی مقبولیت کی وجہ یہ نہیں تھی کہ یہ صنفِ ادب بعض اصولوں کی پابندی کرتی تھی، یا اس کی دلچسپی قاری کو فوراً اپنی گرفت میں لے لیتی تھی بلکہ یہ کہ الاؤ کے گرد بیٹھ کر کہانی سننے کی ایک مضبوط روایت ہماری تہذیب اور ادب میں پہلے سے موجود تھی۔ اس روایت کا خمیر داستان امیر حمزہ، بوستان خیال اور کتھا سرت ساگر سے اٹھا تھا۔ اور یہ داستانیں ایسی تھیں کہ جسم اور روح کے درمیان ایک مضبوط ناتا قائم کر دیتیں اور داستان کا پیچ در پیچ سلسلہ زندگی کے معنوی اسرار و رموز کو کھولتا چلا جاتا۔

۱۹۰۵ء کے لگ بھگ اردو افسانے کا آغاز ہوا۔ تو ابتدا میں داستان کی اس قدیم روایت کا سرا پکڑنے کی کوشش کی گئی۔ پریم چند کا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" داستانی روایت کی ہی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ مشرقی قصے کہانیوں کے اسلوب میں لکھی گئی ایک ایسی کہانی ہے جس میں پریم چند نے حبِ وطن کا جذبہ ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ تکنیکی اعتبار سے قصہ حاتم طائی کا تخلیقی چربہ نظر آتا ہے۔ اس کا ہیرو دل فگار ملکۂ دلفریب کی محبت حاصل کرنے کے لئے کٹھن مہم سر کرتا ہے جان جوکھوں کے سفر سے گزرتا ہے۔ اور بالآخر منزل مراد کے لئے خواجہ خضر کی رہنمائی بھی حاصل کرتا

ہے۔ اس افسانے میں محیر العقل عناصر کی موجودگی اسے داستان کے قریب کر دیتی ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پریم چند نے اپنی تخلیقی جبلت کو محض قصہ سنانے کے لئے استعمال نہیں کیا بلکہ انہوں نے افسانے کے بطون میں مقصدیت کو سمو دیا۔ اور یوں داستان کے محیر العقل عناصر کو بیسویں صدی کے نئے سماجی تقاضوں کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی۔ اس افسانے میں پریم چند نے کفایت لفظی سے بھی خاطر خواہ کام کیا۔ اور یوں کہانی کو ایک ہی نشست میں پڑھنے کی چیز بنا کر داستان کے تہہ در تہہ اسرار اور قصے کے سلسلہ در سلسلہ گورکھ دھندے کو ختم کر دیا۔ پریم چند کا یہ افسانہ اگرچہ فنی طور پر مختصر افسانے کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی اس تخلیقی کاوش نے اردو ادب کو ایک نئی صنف سے متعارف کرا دیا۔ اور پریم چند کا یہ اجتہادی عمل ان متعدد تجربات کا پیش خیمہ تھا۔ جو مستقبل میں اردو افسانے کی مختلف کروٹوں کی صورت میں ظاہر ہونے اور اس صنفِ ادب پر نئے آفاق کشادہ کرنے والے تھے۔

بیسویں صدی کے ربع اول میں برصغیر کی سیاسی فضا میں ایک مخصوص نوعیت کے تموج کے آثار نمایاں تھے۔ بنگال کی تقسیم نے اہلِ ہند کو شورش پہ آمادہ کر دیا تھا۔ دوسری جنگ عظیم نے جذبات کے دھارے کو مزید طغیانی صورت عطا کی تھی۔ حبّ وطن کے شدید جذبے نے غلامی کے احساس کو سطح پر ابھار دیا تھا۔ اس دور میں جو سماجی تحریکیں روبہ عمل آئیں ان میں انگریزوں کی غلامی سے نجات حاصل کرنے کے علاوہ برصغیر کی قدیم تہذیب کے احیاء کا رجحان بھی نمایاں تھا۔ پریم چند ملک کی سیاسی اور سماجی کروٹوں سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ وہ ادب کے وسیلے سے اصلاح، تمدن، حبِ وطن اور آزادی کی تحریکوں کو فروغ دینے کے حامی بھی تھے۔ چنانچہ اردو افسانے نے اب جو کروٹ لی۔ اس میں تاریخ کو ماضی کے کھنڈرات سے برآمد کرنے اور عظمتِ رفتہ کو حیات نو عطا کرنے کا رجحان نمایاں تھا۔ پریم چند کے افسانے "گناہ کا اگن کنڈ"، "راجہ ہردول" اور "رانی سارندھا" وغیرہ افسانے کی اس نئی کروٹ کی غمازی کرتے ہیں۔

یہاں پریم چند کی اس خوبی کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ انہوں نے تخلیقِ فن کی کسی ایک منزل پر زیادہ دیر قیام نہیں کیا۔ بلکہ وہ اپنے تخلیقی سفر میں مختلف نوعیتوں کے تجربے روبہ عمل لاتے رہے اور افسانے کو نئی نئی کروٹوں سے آشنا کرنے میں ہمیشہ سرگرم رہے۔ اس ضمن میں ان کی ایک یہ عطا بھی قابل ذکر ہے کہ پریم چند نے افسانے کی پیش کش میں ماحول کو پوری اہمیت دی اور حقیقت کے ارضی پہلوؤں

کو اجاگر کرنے کے لئے زمان و مکان میں ایک اٹوٹ رشتہ قائم کر دیا۔ اس تمام عمل کا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ داستان کے غیر فطری ماحول سے نکل کر زندگی کے حقیقی گوشوں سے مس کرنے لگا اور بعض ایسے کردار اُبھر کر سامنے آ گئے۔ جو پریم چند کی اصلاحی اور اخلاقی ضرورتوں کو مثالی انداز میں پورا کرنے میں ممد و معاون تھے۔

اردو کی رومانی تحریک پریم چند کی زندگی میں فروغ پانے لگی تھی۔ آسکر وائلڈ اور پیٹر نے ادب برائے ادب کے جس نظریے کو مغرب میں فروغ دیا تھا۔ اس کے اثرات برصغیر میں وارد ہونا شروع ہو چکے تھے۔ دوسری طرف انگریزی ادب کے تراجم نے بھی اردو افسانے کو شدت سے متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ چنانچہ اب جو افسانہ نگاروں کی جماعت سامنے آئی۔ اس نے اردو افسانے کو حقیقت کا ترجمان بنانے کے بجائے اپنے خواب و خیال کا مرقع بنانے کی کاوش کی۔ ان افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم کو اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے عورت کے رومانی تصوّر کو اردو افسانے میں نئے انداز میں پیش کیا۔ اور حقیقت کو ایک لذّت انگیز خواب کی صورت دے دی۔ چنانچہ اردو افسانے نے ایک ایسی کروٹ لی جس کے تحت جذبہ سیلابی انداز میں بہہ نکلنے کے لئے بے تاب ہو گیا۔ اور حقیقت عمودی سمت میں سفر کرنے لگی۔ نیاز فتحپوری، ل احمد اکبر آبادی، مجنوں گورکھپوری اور عاشق حسین بٹالوی کے افسانوں میں داخلی جذبہ تخیّل کی لطافت میں لپٹا ہوا ہے۔ ان کے افسانوں میں متاثر کرنے اور طغیانِ خیال کے ساتھ بہالے جانے کی صلاحیت موجود ہے۔ لیکن ان افسانہ نگاروں نے زندگی کے حقائق سے گریز کی روش اختیار کی اور اس کے ارضی پہلوؤں کو قریباً نظر انداز کر دیا۔ چنانچہ ان افسانہ نگاروں کے ہاں عصری مسائل سے آگہی کا شعور نمایاں نظر نہیں آتا۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم اردو افسانے کی دو ایسی روئیں ہیں۔ جو اگرچہ مستقبل کی طرف یکساں تیز رفتاری سے سفر کر رہی ہیں۔ لیکن ان کے درمیان ایک معیّنہ فاصلہ قائم رہتا ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی اہم ہے کہ حقیقت اور خیال کو افسانے میں پیش کرنے کے یہ دو انداز اردو افسانے کے دو غالب رجحانات بن گئے۔ اور مستقبل میں اردو افسانے نے جتنی کروٹیں لیں ان میں سے بیشتر میں پریم چند یا سجاد حیدر یلدرم کی بازگشت موجود تھی۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا صلاح الدین احمد نے ان دونوں ادیبوں کو اردو افسانے کے پیش رو قرار دیا اور سیّد احتشام حسین نے لکھا کہ

"اردو کی یہ خوش قسمتی تھی کہ دو بہت اچھے فن کار اس کو ابتدا میں ہی مل گئے ـــــ یہ فن کار پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم تھے ـــــ اور ان دونوں نے اردو افسانے کو گھٹنوں چلنے سے بچا لیا اور اسے شروع میں ہی جوان بنا کر پیش کر دیا۔"

انگریزی تراجم کے ضمن میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اردو افسانے نے موپاساں اور چیخوف کے اثرات کو نہ قبول کیا بلکہ اردو افسانے کو ایک نئی کروٹ لینے پر بھی آمادہ کیا۔ اس دور میں تخلیقی افسانوں کی شدید کمی تھی۔ اس کمی کو خواجہ منظور حسین، محمد مجیب، جلیل قدوائی اور منصور احمد نے تراجم کے ذریعے پورا کرنے کی کوشش کی اور اس کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ مغرب میں جو تجربے پوری فنی بصیرت سے کئے جا چکے تھے۔ ان سب سے اردو افسانہ اوائل میں ہی متعارف ہو گیا۔ چنانچہ اسی دور میں تخلیقی افسانہ نگاروں کے دوش بدوش ترجمہ نگاروں کی ایک پوری جماعت بھی سرگرم عمل میں آتی ہے۔ اور یہ ادب اُردو افسانے کو نئی کروٹوں سے آشنا کرنے میں ایک دوسرے کے بہت معاون ثابت ہوئے۔

رومانی تحریک سے افسانہ نگار اپنی ذات میں انجمن کا درجہ رکھتے تھے۔ ان میں سے ہر ایک افسانہ نگار نے اپنی تخلیقی جہت الگ متعین کی۔ یلدرم کی افسانوی رومانیت میں جنس کی ہلکی سی لکیر ایک شوریدہ سری سی پیدا کر دیتی ہے۔ نیاز فتحپوری رومانی فضا اور زبان و بیان کی لطافتوں میں گم ہو جانے والے ادیب نظر آتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری نے محبت کو افلاطونی زاویے سے دیکھا اور زندگی کو داخلی غم سے آشنا کرنے کی طرح ڈالی۔ ل احمد اکبر آبادی کی خیالی محبت کا مرکز و محور ایک ایسی مثالی عورت تھی جس کا وجود خوابناک ہیولوں میں رقصاں تھا۔ حجاب امتیاز علی نے اپنے ڈرائنگ روم کے آرائشی ماحول سے اور میرزا ادیب نے اپنے صحرائے خیال کی وسعتوں سے رومانی کردار تخلیق کئے۔ ان سب کے پہلو بہ پہلو محبت کے موضوع کو رومانی زاویوں سے اجاگر کرنے کا ایک مخصوص انداز سید فیاض محمود، عاشق حسین بٹالوی، عابد علی عابد، عبد الرحمٰن چغتائی اور حفیظ جالندھری کے افسانوں سے بھی اجاگر ہوا۔ تاہم دلچسپ یہ ہے کہ متذکرہ ادب میں سے ہر ایک نے اردو افسانے کو اپنے ایک مخصوص انداز میں کروٹ دینے کی کوشش کی۔ اور یہ ان کی انفرادیت کی مظہر ہے۔ اس کے برعکس پریم چند ان قسمت افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کے فن میں مسلسل ارتقاء نظر آتا ہے۔ انہوں نے داستان سے تاریخ کی طرف پیش قدمی کی۔ سیاسی اور سماجی حقیقت کو مثالیت پسندی کی راہ دکھائی اور زندگی کے آخری ایام میں

"کفن" جیسا افسانہ لکھ کر سفاک حقیقت کی ترجمانی کا حق ادا کر دیا۔ پریم چند کا دائرہ اثر رومانی نگاروں کی بہ نسبت وسیع تھا۔ چنانچہ انہیں اپنے فن کے اتنے مقلد مل گئے کہ ان کا فن ایک مضبوط اور صحت مند روایت کی صورت اختیار کر گیا۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ پریم چند کے مقلد بھی اونچے درجے کے افسانہ نگار تھے۔ چنانچہ سدرشن، ڈاکٹر اعظم کریوی، سلطان حیدر جوش، علی عباس حسینی، اور حامد اللہ افسر جیسے افسانہ نگاروں نے پریم چند کی روایت کو آگے بڑھانے اور اس سلسلۂ فن کے مزید افسانہ نگار پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

بیسویں صدی کا چوتھا عشرہ سماجی اضطراب کو تشویش انگیز نظروں سے دیکھ رہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم نے برصغیر سے اس کی غلامی کا خراج وصول کرنا شروع کر دیا تھا۔ یہ دور اقتصادی بدحالی، معاشی پستی، کساد بازاری اور بے کاری کا دور تھا۔ عالمی سطح پر بعض ایسی تحریکیں ابھر چکی تھیں، جو معاشی مساوات پر مبنی ایک عالمگیر معاشرہ تعمیر کرنے کی دعوے دار تھیں۔ ادبی سطح پر رومانیت اور حقیقت نگاری کے دھارے آپس میں مدغم ہوتے نظر آرہے تھے۔ اس دور میں "انگارے" کی اشاعت نے اردو افسانے کو ایک نئی کروٹ سے آشنا کر دیا۔ "انگارے" کے افسانہ نگار انقلابی ذہن رکھنے والے چند تعلیم یافتہ نوجوان تھے۔ ان کا تجربہ ناپختہ اور رویّہ ہیجانی تھا۔ ان کے نزدیک نئی روایت کو سابقہ روایت سے ہم رشتہ کرنا ضروری نہیں تھا۔ اور نئی قدروں کی تشکیل کے لئے بغاوت ضروری تھی۔ چنانچہ بغاوت کی اس آواز نے برصغیر کے زنگ آلود معاشرے میں ایک غلغلہ سا بپا کر دیا۔ اس غلغلے کو ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک نے صحت مند اور جاندار بنانے اور سائنسی اصولوں پر استوار کرنے کی کوشش کی۔ "انگارے" کے افسانوں میں جنسی جذبہ خام صورت میں اور سوشلزم کی آواز ابتدائی صورت میں ابھاری گئی تھی۔ چنانچہ کچھ عرصے کے بعد ترقی پسند تحریک نے سوشلسٹ تصورات کو تمثیلی انداز میں پیش کرنے کا ارادہ کیا تو اردو افسانے کو وسیلے کے طور پر استعمال کیا۔ اس دور میں بہت سے ایسے افسانہ نگار سامنے آئے جو سوشلسٹ حقیقت نگاری میں یقین رکھتے تھے۔ اور حقیقت کو افسانے کی بنت میں شامل کرنے کا سلیقہ جانتے تھے۔ محمود الظفر، علی سردار جعفری، سجاد ظہیر، ڈاکٹر رشید جہاں، احمد علی، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے ترقی پسند سانچے کے اوّلین افسانے لکھے اور مشرقی تہذیب کے روایتی خول کو شکستہ کرنے کی کاوش کی۔

ترقی پسند تحریک اردو ادب کی ایک طوفانی تحریک تھی۔ اس تحریک نے نوجوان طبقے کو بالخصوص اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ چنانچہ اس دور میں جتنے نئے افسانہ نگار سامنے آئے وہ کسی نہ کسی انداز میں ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے۔ ان افسانہ نگاروں میں سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپیندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اختر انصاری، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، مہندر سنگھ، سکھبیر، صدیقہ بیگم سیوہاروی، مسعود شاہد، اختر اورینوی، دیویندر ستیارتھی، رامانند ساگر، پریم ناتھ در وغیرہ چند ایسے نام ہیں جنہوں نے اردو افسانے کو معاشی اور معاشرتی تضادات سے پیدا ہونے والے حقائق سے آشنا کیا۔ دوسری طرف افسانہ نگاروں کی ایک ایسی جماعت بھی منظر عام پر آئی۔ جس نے انسان کے داخل میں آباد کائنات کا کھوج لگایا اور جنسی جذبے کو ایک فعال قوت کے طور پر پیش کیا۔ ان افسانہ نگاروں نے فطرت کے ایک نا دریافت برِ اعظم کو دریافت کیا۔ اور سگمنڈ فرائیڈ کی جنسی اور نفسیاتی دریافتوں کو اردو افسانے میں اہم موضوعات کی حیثیت دے دی۔ ان افسانہ نگاروں میں ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری، شیر محمد اختر، عزیز احمد، شمس آغا، قدرت اللہ شہاب اور برج موہن ناتھ شرما کو اہمیت حاصل ہے۔

یہاں اس بات کا اظہار بھی ضروری ہے کہ تخلیقی افسانہ نگاروں کی اتنی بڑی تعداد پہلے کبھی منظر عام پر نہیں آئی۔ چنانچہ مولانا صلاح الدین احمد نے اس دور کو اردو افسانے کا دور زریں قرار دیا ہے۔ اس دور کے بیشتر افسانہ نگار تعلیم یافتہ یونیورسٹیوں کے فارغ التحصیل نوجوان تھے۔ وہ حقائق و مسائل کا حقیقت پسندانہ تجزیہ کرنے کا شعور رکھتے تھے۔ اس دور میں سماجی حقیقت کو فنکارانہ شعور سے ہی پیش نہیں کیا گیا۔ بلکہ موضوع کی جمالیاتی صورت ابھارنے کی سعی بھی کی گئی۔ ان سب میں کرشن چندر کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ اس نے اپنے فن کو مختلف تجربوں کی ورکشاپ بنا دیا۔ غربت کی چیرہ دستی اور افلاس کی حشر سامانی کرشن چندر کے مستقل موضوعات تھے، اور اس نے اس عالمگیر موضوع کو مختلف تکنیکی زاویوں سے اجاگر کرنے کی سعی کی۔ اس کے رومانی مزاج نے ابتدا میں ہی حسن کو خاک بسر دیکھ لیا تھا۔ یہ تاثر کرشن چندر کے ذہن پر عمر بھر قائم رہا۔ اور وہ زندگی کی جراحتوں کو خوشبودار قلم سے لکھنے میں مصروف رہا۔ کرشن چندر ترقی پسند تحریک کا شاید سب سے بڑا افسانہ نگار ہے۔ اس نے نظریئے کی فوقیت کو قائم رکھنے کی کوشش کی اور اکثر اپنے فن کو ترقی پسندی کی قربان گاہ کی نذر کر دیا۔ یہی وجہ ہے

کہ کرشن چندر کی وفات کے بعد اس کے ادبی قد و قامت میں خاصی کمی واقع ہو گئی ہے۔ اس کے برعکس سعادت حسن منٹو نے حقیقت کے زہر ہلاہل کو مزید دو آتشہ بنا کر کاغذ پر انڈیلنے کی سعی کی۔ اس نے گندگی اور گناہ سے زندگی کا جوہر تلاش کیا۔ اور اس تعفن کو جو معاشرے کے غسل خانے سے ہمہ وقت بہہ رہا تھا۔ افسانے کی بنت میں شامل کر دیا۔ منٹو نے سماج کی بنیادی بدی کو موضوع بنایا۔ لیکن اس کے کردار ضمیر کے عنصر سے عاری نہیں۔ احساس اور جبلت کے درمیان ایک واضح حد فاصل قائم کرتے ہوئے منٹو نے جنس کو ایک فطری تجربے کے طور پر قبول کیا۔ اور یوں اردو افسانے کو ایک نئی کروٹ سے آشنا کر دیا۔ کرشن چندر، ترقی پسند تحریک کا ایک بڑا رپورٹر نظر آتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس نے ایک مخصوص نظریئے کو اپنے اوپر مسلط کر رکھا ہو۔ لیکن منٹو انسانی فطرت کا نباض ہے۔ اور وہ انسان کی ذات سے ضمیر کے گم شدہ جزیروں کی تلاش میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانے میں منٹو کو ایک عہد ساز شخصیت کا درجہ حاصل ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی قدر و منزلت بڑھتی جا رہی ہے۔

اردو افسانے کو ایک اور صحت مند کروٹ راجندر سنگھ بیدی نے دی۔ بیدی کا فن ترقی پسند حقیقت نگاری کا پروردہ ہے لیکن اس کے ارتقاء کے زاویے الگ نوعیت رکھتے ہیں۔ وہ حقیقت کے تاروں کو پکڑتے پکڑتے حقیقت کے پاتال میں اتر جاتا ہے۔ اور اپنی بے مثل جزئیات نگاری سے زندگی کا تناظر وسیع تر کر دیتا ہے۔ بیدی کی خوبی یہ ہے کہ اس کے ہاں کرشن چند جیسی جذباتیت یا احمد ندیم قاسمی جیسی سیال رقت نظر نہیں آتی، بلکہ وہ واقعے کی ہمواری اور بیانیہ کے توازن سے اساطیری حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ بیدی کی معنوی فضا زیادہ وسیع ہے اور اس نے افسانے کو حال کے زینے سے ماضی کے پاتال میں اترنے کا راستہ دکھایا۔

نفسیاتی افسانہ نگاروں میں سے ممتاز مفتی نے گمنام راستوں کی تلاش میں گہری دلچسپی لی اور ان جذبوں کو افسانے کا موضوع بنایا جو حواس کو اچانک روشن کر دیتے ہیں۔ ممتاز مفتی نے مبہم کائنات کی تجسیم کی، شجر ممنوعہ کی لذت کو بے نقاب کیا اور جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو افشا کر دیا۔ اس عمل میں ممتاز مفتی نے جنس کو ایک فعال قوت کے طور پر پیش کیا۔ اور یوں فطرت کی پراسرار چاپ کو گوش ہوش سے سننے کی سعی کی۔ ممتاز مفتی نے انسانی نفسیات کو موضوع بنا کر اردو افسانے کو بالکل نئی کروٹ دیدی

چنانچہ بعد میں نفسیاتی ہیجان پر مبنی ان گنت افسانے لکھے گئے تو اس حقیقت کو تسلیم کرنا پڑا، کہ اس زمین میں پہلا کامیاب ہل ممتاز مفتی نے چلایا تھا۔

غلام عباس اس دور کا ایک بڑا افسانہ نگار ہے۔ اس نے زندگی کی مختصر سی قاش کو پیش کرنے کے بجائے زندگی کے پورے دائرے عمل کو گرفت میں لینے کی کاوش کی۔ چنانچہ جو کروٹ افسانے نے لی اس میں اجتماعی تاثر کو پیش کرنے کا رجحان موجود تھا۔ اور اب تمام عالم کو حلقۂ دام خیال میں لینے میں کوئی امر مانع نہیں تھا۔ سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی، غلام عباس اور کرشن چندر اردو افسانے کے مینارہ ہائے نور ہیں۔ یہ اردو افسانے کو مختلف کروٹوں سے آشنا کرنے والے افسانہ نگار ہیں اور ان کی یاترا کئے بغیر نئے افسانے کی تعبیر ممکن نہیں۔ یہ افسانے کا ماضی بھی ہیں۔ حال بھی اور مستقبل بھی۔ یہاں آکر یلدرم اور پریم چند کے فن کی یلغار ختم ہو جاتی ہے اور اردو افسانہ ایک نئی جہت میں سفر پیما ہو جاتا ہے۔

برصغیر کی آزادی کے بعد اردو افسانے میں دو واضح کروٹیں رونما ہوئیں۔ آزادی کے فوراً بعد آبادیوں کے تبادلے سے پیدا ہونے والے مسائل نے اردو افسانے میں ایک اہم موضوع کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ چنانچہ اردو افسانے نے اب جو نئی کروٹ بدلی اس کے مطابق کردار کو اہمیت حاصل ہوئی۔ فسادات کے گھمسان سے ابھرنے والے بیشتر کرداروں کا دامن اگرچہ انسانی خون سے آلودہ تھا۔ لیکن سطحی واقعات کے پس پردہ بلند تر انسانیت کو ابھارنے اور شر کے داخل سے خیر کا زاویہ تلاش کرنے کی کوشش بھی کی گئی۔ اس دور میں جن افسانہ نگاروں نے چند رنگا رہنے والے کردار تخلیق کئے۔ ان میں ابوسعید قریشی، اشفاق احمد، قدرت اللہ شہاب، آغا بابر، میرزا ادیب، رام لعل، اور رحمن مذنب کو اہمیت حاصل ہے۔ بلاشبہ آزادی برصغیر کے باشندوں کا ایک دیرینہ خواب تھی۔ لیکن آزادی کے ساتھ قتل و غارت گری کا طوفان بھی امنڈ آیا تھا۔ اور انسان کے داخل سے اچانک حیوان نکل کر سطح پر آگیا تھا۔ ادیب نے ان افسانوں کو جمع کرنے کی سعی کی جو ہندوستان سے پاکستان آنے والی شاہراہ کے دونوں کناروں پر بکھرے پڑے تھے۔ اور اب افسانے نے جو کروٹ بدلی۔ اس میں حقیقت کو عریاں صداقت سے پیش کرنے کا انداز موجود تھا۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ "لاجونتی"، حیات اللہ انصاری کا افسانہ "شکر گذار آنکھیں"، پریم ناتھ ورکا، "اخ تھو"، پرویز سرور کا "شکست"، سعادت منٹو کے افسانے "کھول دو"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "ٹھنڈا گوشت"، آغا بابر کا افسانہ

"کبتو" اشفاق احمد کا "گڈریا" قدرت اللہ شہاب کا افسانہ "یا خدا" اس بے رحم حقیقت نگاری کا ہی پرتو پیش کرتے ہیں۔

اس دور میں افسانہ نگاروں کی ایک اور ذہین فسل سامنے آئی۔ جس نے سماجی مسائل کو زیرک نگہی سے دیکھا۔ اور ایک مخصوص ہمدردانہ رویّے سے مختلف النوع موضوعات پر افسانے لکھے۔ ان افسانہ نگاروں میں رام لعل، مسیح الحسن، انتظار حسین، اے حمید، ستیش تبرا، جیلانی بانو، عابد سہیل، ہرچرن چاولہ، اقبال متین، ارتن سنگھ، واجدہ تبسم، آمنہ ابوالحسن، تجمہ انوار الحق، غلام الثقلین نقوی، مست پرکاش سنگر، اقبال مجید، جوگندر پال، رضیہ سجاد ظہیر، مسعود مفتی، ہیرا نند سوز، شوکت صدیقی، بانو قدسیہ، بلونت سنگھ، شرون کمار ورما اور جمیلہ ہاشمی چند ایسے نام ہیں جن کے ذکر کے بغیر اس دور کا تذکرہ مکمل نہیں ہوسکتا۔ آزادی کے بعد جب رسالہ "ادبی دنیا" کا دور پنجم شروع ہوا تو مولانا صلاح الدین احمد نے یہ باور کرانے کی کوشش کی تھی کہ اردو افسانے کا دورِ زرّیں بکھر چکا ہے اور اب اچھا افسانہ نہیں لکھا جا رہا۔ انہوں نے کچھ عرصے تک "ادبی دنیا" میں افسانے کو جگہ نہیں دی۔ اب اس دور پر ایک نگہہ بازپسیں ڈالتے ہیں۔ تو احساس ہوتا ہے کہ افسانہ نگاروں کی جو نسل اس دور میں منظر پر طلوع ہو رہی تھی۔ اس میں مستقبل کے متعدد بڑے افسانہ نگار موجود تھے۔ ان میں سے رام لعل کی انفرادیت یہ ہے کہ اس نے ریزہ ریزہ زندگی سے مربوط کہانیاں تلاش کیں۔ اور ان کہانیوں کو واحد متکلم میں لکھ کر ان کی طبقاتی صداقت پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔ رام لعل بڑی چابکدستی سے حقیقت پر اپنا تسلط قائم کر لیتا ہے اور پھر اس کچے مواد سے ایک ایسی جیتی کہانی تراشتا ہے جو اختتام پر پہنچ کر اچانک حساس خمسہ پر غالب آجاتی ہے۔

انتظار حسین کے ابتدائی افسانوں پر ماضی کو بازیافت کرنے اور اس سے مریضانہ حد تک پیار کرنے کا رجحان غالب تھا۔ گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں میں اس نے اپنی کھوئی ہوئی جنّت کو ہی بازیافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ہجرت کے مسائل سے دوچار ہوا۔ اور تہذیبی رشتوں کے کمزور پڑجانے پر اس کے ہاں المیہ کیفیت پیدا ہوئی۔ لیکن یہ انتظار حسین کی افسانہ نگاری کا ابتدائی دور تھا۔ افسانے کی نویں دہائی تک انتظار حسین کے افسانے نے متعدد کروٹیں بدلیں اور علامت و تجرید کے تجربات میں تو اسے اتنی کامیابی حاصل ہوئی کہ جدید اردو افسانے میں اس کا اہم

مقام تسلیم کرنے میں کوئی امر مانع نہ رہا۔ غلام الثقلین نقوی انسان کی بنیادی نیکی کا ترجمان ہے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کو اس کے ہاں شیطانوں کی شدید کمی نظر آئی ہے تاہم یہ باور کرنا مناسب ہے کہ غلام الثقلین نقوی کا داخلی کرب اس کے تخلیقی کرب سے ہم آہنگ ہے۔ اور وہ انسان کے بنیادی المیے سے پوری طرح واقف ہے۔ اس کے افسانے "لمحے کی موت" "اور وہ" میں ایک مخصوص عنایت نظر آتی ہے۔ لیکن "سائبان والی بستی کا عذاب" میں اس نے اجتماعی کرب پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں وقت کی ڈور سمٹنے کے بجائے پھیلتی چلی جاتی ہے۔ اور صورت واقعہ نسل در نسل سفر کرتی ہے۔ لیکن کیفیت یہ ہے کہ مکافاتِ عمل کی نوعیت ہر عہد کے ساتھ بدلتی چلی جاتی ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر نے ایک نسل کی دھوپ کو دوسری نسل کی چھاؤں میں تبدیل ہوتے اور مضبوط قدروں کے زوال سے کمزور قدروں کی تشکیل کا المیہ بھی دیکھا ہے۔ تاہم مجموعی طور پر اس نے بھی ماضی کی سنہری یادیں کو زندہ کرنے کی سعی کی ہے۔ "جلاوطن" "ہاؤسنگ سوسائٹی"، "قلندر"، "ڈالن والا" وغیرہ اسی نوع کے نمائندہ افسانے ہیں۔ جن میں رومانی ترفع حقیقت کی نوکیلی صورت کے سامنے گردن زدہ نظر آتا ہے، جوگندر پال نے تہذیبوں کی کایا کلپ کو بڑی کامیابی سے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ افسانہ جوگندر پال کی سماجی تنقید کا وسیلہ ہے انسانی زندگی کے گہرے مطالعے اور فن کی مسلسل ریاضت نے اس افسانے میں وسعت اور گہرائی پیدا کی اور وہ زندگی کا مذاق اڑانے کے بجائے اس میں یقین اور اعتماد پیدا کرنے لگا ہے۔ بانو قدسیہ نے بنیادی طور پر ایک داستان طراز بننے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ اس نے زندگی کی بھول بھلیوں سے ترشی ترشائی کہانی تلاش کی اور اسے انسانی احساسات کا مرقع بنایا۔ بلونت سنگھ اور جمیلہ ہاشمی نے اپنے موضوعات دیہات سے تلاش کئے اور اردو افسانے کو انسانی بصیرت کے گم شدہ خطوں تک پہنچنے کی راہ دکھا دی۔

اس کے افسانہ نگاروں نے زندگی کے مشاہدے کو افسانوی تجربے بنانے کی بھرپور کوشش کی اور وہ کہانی کی تلاش میں زندگی کے بطون میں اترتے چلے گئے۔ یہ کاوش اگرچہ بے حد سنجیدہ تھی لیکن اس کی کامیابی کا اعتراف بڑی دیر تک معرض خطر میں پڑا رہا۔ وجہ یہ کہ اردو افسانہ ایک طویل عرصے تک آزادی سے پہلے کے روشن ادوار سے نجات حاصل نہیں کر سکا تھا۔ دوسری بات یہ کہ ترقی پسند

نقاد نے انہیں قبول کرنے میں تامّل سے کام لیا۔ چنانچہ اس دور میں افسانہ نگاروں کو جملہ اوصاف کے باوجود اپنے فن کی پہچان کروانے میں بہت محنت کرنی پڑی تا آنکہ اردو افسانے نے ایک اور کروٹ لی اور حقیقت کے مضبوط فریم کو شکستہ کر دیا گیا۔ تجرید اور علامت کا افسانوی تجربہ اس کروٹ کا ہی غماز ہے

بادی النظر میں افسانے میں علامت کا استعمال نیا تجربہ نہیں تھا۔ بلکہ مغربی ادب کے اثرات کے تحت کرشن چندر نے جو تجربے کئے تھے' ان میں ماورائیت' تجرید اور علامت نگاری کے تجربے بھی شامل تھے۔ ایک اسرائیلی تصویر" "غالیچہ" اور "چھڑی" وغیرہ افسانوں میں ان تجربات کا عکس موجود ہے۔ علامت کا ہوش مندانہ استعمال احمد علی' سعادت حسن منٹو' عزیز احمد' اختر اورینوی' اور ممتاز شیریں کے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ تاہم یہ تجربات اِکّا دکّا نوعیت کے تھے۔ اور انہیں فروغ عام دینے کی کاوش نہیں کی گئی۔ بیسویں صدی کے ربع سوم میں جب دنیا کی طنابیں کھنچ گئیں۔ اور مختلف ممالک وقت اور فاصلوں کی قید سے آزاد ہو گئے۔ تو وہ تجربے جو مغرب میں عرصے سے آزمائے جا رہے تھے مشرقی ممالک میں بھی آزمائے جانے لگے۔ وزیر آغا نے اس رجحان کی طرف پیش قدمی کو تہذیبی ارتقاء اور فرد کی تیز نگہی کا مرہون منت قرار دیا ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ

"اب فرد پلک جھپکنے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے۔ اس لئے وہ اشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔"

میرا خیال ہے کہ علامت نگاری کا جو تجربہ میرا جی اور ان کے رفقاء نے اردو نظم میں کیا تھا، اس کی کامیابی نے ادبا کو آمادہ کیا کہ وہ اس تجربے کو اردو افسانے میں بھی آزمائیں۔ دوسری طرف یہ بات بھی اہم ہے کہ اردو افسانے میں علامت کا استعمال اچانک شروع نہیں ہوا۔ بلکہ اس کے ابتدائی تجربے حقیقت پسند ادب نے کئے۔ اور یوں مجھے علامتی افسانے کا شانہ روایتی افسانے کے ساتھ ملا ہوا نظر آتا ہے۔ ابتدا میں یہ کاوش محض تجربے کی صورت میں تھی۔ لیکن ساتویں دہائی میں اسے باقاعدہ فن کی حیثیت دے دی گئی۔ اور متعدد لکھنے والے اپنی شناخت علامتی افسانے کے حوالے سے کرانے پر آمادہ ہو گئے۔

یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ آزادی کے بعد نئے افسانہ نگاروں کی جو نسل سامنے آئی تھی وہ حقیقت کو ظاہر کے علاوہ باطن کی آنکھ سے دیکھنے پر بھی قادر تھی اور اسی نے ترقی پسند

فارمولے سے انحراف کر کے کہانی کو ایک نئی کروٹ لینے کا موقعہ بھی عطا کیا۔ اس نسل کے لوگوں میں سے انتظار حسین، اشفاق احمد، قرۃ العین حیدر، غلام الثقلین نقوی، منیر احمد شیخ، جوگندر پال، شرون کمار ورما، اقبال متین، عوض سعید، مسعود مفتی، بانو قدسیہ اور غیاث احمد گدی کا ذکر بالخصوص مناسب ہے کہ انہوں نے حقیقت کو فرد کی تیز نگہی سے دیکھا اور روایتی افسانہ کی سطح کے نیچے معنی کی ایک اور سطح پیدا کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ ان لوگوں کو علامتی اور تجریدی افسانے کا پیش رو قرار دینا مناسب نظر آتا ہے۔

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں علامتی افسانے کے موزوں تعارف کے لئے زمین کو ہموار کرنے کی کوششیں شروع ہو چکی تھیں۔ اور انور سجاد اور خالدہ اصغر کے افسانوں کو قدرے حیرت کی نگاہ سے دیکھا جا رہا تھا۔ لیکن بوجوہ یہ افسانے مناسب نظر التفات حاصل نہیں کر سکے۔ ساتویں دہائی کے وسط میں جب "اوراق" اور "شب خون" وغیرہ رسائل نے جدیدیت کے تحت نئے تجربوں کے لئے آغوش شوق وا کر دی۔ تو علامتی افسانے کے فروغ کے آثار ابھرنے لگے۔ چنانچہ اب افسانہ نگاروں کا جو گروہ سامنے آیا۔ اس میں رشید امجد، مشتاق قمر، محمد منشا یاد، بلراج کومل، شمس نعمان، عرش صدیقی، نسیم درانی، فرخندہ لودھی، تقی حسین خسرو، مسعود اشعر، انور عظیم، عذرا اصغر، سریندر پرکاش، کمار پاشی، بلراج مینرا، دیویندر اسر، علی حیدر ملک، غلام الثقلین نقوی، سلطان جمیل نقوی اور متعدد دوسرے افسانہ نگار شامل تھے، جو نہ صرف کردار، پلاٹ اور ماحول کی تثلیث سے ایک حقیقی افسانہ تخلیق کرنے پر قادر تھے۔ بلکہ اس قسم کے افسانے کو تجریدی و علامتی صورت دینے کی اہلیت بھی رکھتے تھے۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنے داخل میں آنکھ کھولی اور انسانی زندگی کے کرب کو علامتی پیکر عطا کرنے کا سلسلہ شروع کر دیا۔ مقصد یہ تھا کہ لغوی معنی سے انحراف کر کے علامت کی کثیر الابعاد ہیئت کا فائدہ اٹھایا جائے۔ دوسرے حقیقت کو ٹھوس صورت میں پیش کرنے کی بجائے شکستہ فریم میں پیش کیا جائے تاکہ قاری اپنی ذہنی منطق کو رد عمل لا کر افسانے کی تکمیل کاری میں تخلیقی سطح پر بھی شمولیت حاصل کر سکے۔

یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ متذکرہ بالا افسانہ نگاروں کے ہاں علامت کا رچا ہوا شعور موجود تھا، اور وہ اس ماحول، سماج، اور ثقافت سے بھی واقف تھے، جس سے

علامت اخذ کی جاتی ہے۔ چنانچہ اب جو تخلیقات سامنے آئیں ان میں معنوی اسرار تو موجود تھا۔ لیکن یہ اتنا گہرا اور پیچیدہ نہیں تھا کہ افسانہ قاری پر اپنا ابلاغ ہی نہ کرے۔ اس دور میں متعدد ایسے افسانے تخلیق ہوئے جن کے معنوی اسرار سے قاری پوری طرح لطف اندوز ہوا۔ مثال کے طور پر رشید امجد نے "قطرہ سمندر قطرہ" میں ٹیکسلا کو وقت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ بلراج کومل کے افسانہ "کنواں" میں کنواں انسان کے پُر اسرار اور گہرے باطن کی علامت ہے۔ فرخندہ لودھی کے افسانہ "بوٹیاں" میں خود غرضی کا علامتی پیکر نمایاں ہوا ہے۔ عذرا اصغر کے افسانہ "نیا پاندان" میں پاندان ماضی کا علامتی اظہار ہے۔ اس دور میں علامت کو تجرید میں سمونے کے تجربات بھی ہوئے۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ"، خالدہ اصغر کا "سواری"، انتظار حسین کا "آخری آدمی"، انور سجاد کا "چوراہا"، بلراج مینرا کا "ماچس"، کلام حیدری کا "کٹا ہوا درخت"۔ اقبال متین کا "گریویارڈ"، کماریاشی کا "پیلے آسمان کا زوال"، عرش صدیقی کا "باہر کفن سے پاؤں"، منیر احمد شیخ کا "پی ایل ۴۸۰"، محمد منشا یاد کا "تیرھواں کھمبا"، اسد محمد خاں کا "یا سودے کی مریم"، سریندر پرکاش کا "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" اور متعدد دوسرے افسانے اسی طرز خاص کے نمائندہ افسانے شمار کئے جا سکتے ہیں۔ ضمنی طور پر مجھے اس حیرت انگیز بات کا اظہار بھی کرنا ہے۔ کہ کہانی کے فریم کو شکستہ کرنے میں مرد افسانہ نگاروں نے نسبتاً زیادہ دلچسپی لی۔ اس کے برعکس خواتین افسانہ نگاروں نے کہانی کا فریم قائم رکھنے کی سعی کی۔ اس ضمن میں بانو قدسیہ، جیلانی بانو، فرخندہ لودھی، عذرا اصغر، جمیلہ ہاشمی، سیدہ حنا، الطاف فاطمہ، زاہدہ حنا، نشاط فاطمہ، رفعت اور پروین سرور وغیرہ کا تذکرہ، خاص طور پر ضروری ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے افسانے کو جدید ہیئت سے آشنا کرنے میں قابل قدر خدمات سرانجام دیں۔ علامت کا استعمال کہانی کے مضبوط فریم ورک میں کیا اور قاری کو معاشرتی جزر و مد کی موثر لہروں کے مطالعے کا موقعہ فراہم کیا۔

جدید اردو افسانے نے جو کروٹ ساتویں دہائی میں لی تھی، اسے فروغ عام آٹھویں دہائی میں حاصل ہوا۔ اس دہائی میں نئے افسانے نے ان سچائیوں کی تلاش کا سلسلہ شروع کیا جو فرد کے لاشعور میں صدہا سالوں سے خزینے کی طرح مدفون تھیں۔ چنانچہ افسانے کو اساطیری انداز میں پیش کرنے کی کاوش کی گئی۔ افسانوی بیانیہ نے بتدریج شعری اسلوب اختیار کیا۔ اظہار کے اس نئے انداز کو احمد یوسف، اکرام باگ، رشید امجد، مسعود اشعر، احمد داؤد، قمر احسن، کلام حیدری،

احمد جاوید، اعجاز راہی، شوکت حیات، حسین الحق اور متعدد دوسرے نئے افسانہ نگاروں نے فروغ دینے کی کاوش کی۔ اہم بات یہ ہے کہ اس دہائی میں بعض افسانہ نگاروں نے دیہاتی آگہی اور شہری آگہی میں ایک حدِ امتیاز بھی کھینچی۔ چنانچہ سریندر پرکاش، قمر احسن، شہزاد منظر، حامد مرزا بیگ، مظہر الاسلام، محمد منشا یاد، مشتاق قمر، اکرام اللہ کی بیشتر علامتیں دیہاتی ماحول سے اخذ کی گئی ہیں، جبکہ رشید امجد، انور سجاد، خالدہ حسین، مسیح آہوجہ، انور زاہدی، رخسانہ صولت، بلراج کومل، احمد داؤد اور مظہر علی خاں نے شہری آگہی سے استعارے کا استعمال کیا۔ جوگندر پال، محمود احمد قاضی، نجم الحسن رضوی، ذکاء الرحمٰن، عذرا اصغر اور انوار احمد نے دیہات اور شہر دونوں کے مظاہر و اشیاء سے یکساں استفادہ کیا ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ "فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو، اس کو کہیں نہ کہیں پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں۔" چنانچہ آٹھویں دہائی کے آخر میں علامتی افسانے نے ایک اور کروٹ بدلی اور اپنی کھوئی ہوئی زمین کو دوبارہ بازیافت کرنے کی کاوش کی۔ اس عہد کا افسانہ بلاشبہ تجریدی اور علامتی ہے۔ لیکن خوش آئند بات یہ ہے کہ اس افسانے میں کہانی اپنے نوکیلے کناروں کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ کردار بے چہرہ اور بے نام ہونے کے باوجود اپنے اوصاف منکشف کر کے ایک اور مخصوص نوعیت کا ردِ عمل مرتب کرنے میں معاونت کرتے ہیں۔ چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ نظم کے حامل تھا۔ یہ داخل کی یاترا شخصی زاویے سے کرتا تھا۔ لیکن آٹھویں دہائی کے افسانے نے غزل کی صورت اختیار کر لی اور یہ تجربے کی عمومی صورت سامنے لانے لگا۔ چنانچہ عصری آگہی کے وہ تمام زاویے جو کبھی نمائندہ کرداروں اور ماجرا انگیز واقعات کے وسیلے سے پیش کئے جاتے تھے۔ اب علامتی افسانے کے دامن میں جگہ لینے لگے۔ اس دور میں حمید سہروردی، انور خاں، سلام بن رزاق، علی حیدر ملک، اے خیام، انور زاہدی، اصغر ندیم، ظہیر بابر، طاہر نقوی، آصف فرخی، سلیم آغا قزلباش، اور طارق محمود نے اس نوع کے افسانے لکھے، جن میں حقیقت علامتی کایا کلپ کے بعد بھی اپنا اصلی روپ قاری پر منکشف کرتی ہے۔

اردو افسانے کی حالیہ دہائی میں اب ایک اور کروٹ رونما ہو رہی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ افسانے کی شعری زبان ایک دفعہ پھر اپنی اصلی زبان کی طرف مراجعت کر رہی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ:

"یہ زبان اب سادہ، ٹھیٹ، کھری، غیر مرصّع اور غیر رنگین ہو گئی ہے اور کم و بیش وہی ہے جو

منٹو کی زبان ہے " یہاں منٹو کی زبان کی خوبیاں بیان کرنا مقصود نہیں، تاہم اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ زبان کی غیر معمولی شعریت نے نئے افسانے کو فائدہ پہنچانے کے بجائے نقصان پہنچایا ہے۔ اس سے افسانہ نگار کا کتھارسس تو شاید ہو جاتا تھا۔ لیکن قاری سے افسانے کا رشتہ روز بروز کمزور ہوتا چلا گیا۔ اس تمام عرصے میں نئے افسانہ نگار نے معاشرتی جبر، سیاسی استحصال، انتظامیہ کی آمریت اور عوام کی بے بسی وغیرہ کے مشاہدات کو علامتی وسیلوں سے پیش کرنے کی جو مہارت حاصل کی تھی، یہ مہارت اب سادہ، سہل اور غیر مرصّع زبان میں بھی کام آنے لگی۔ چنانچہ گذشتہ دو ایک سالوں میں رفعت نواز، جوگندر پال، انور زاہدی، فرخندہ لودھی، حیدر قریشی، عذرا اصغر، نگہت سیما، ریاض مجید، جیتندر بلو، فہیم اعظمی، آصف فرخی، مشرف احمد، جمیل زبیری، ابن فرید، مرزا اطہر بیگ، زاہدہ حنا، سلطان جمیل نسیم، محمود شکیل اور تقی حسین خسرو نے زبان کے اس بدلے ہوئے اسلوب میں چند اچھے افسانے تخلیق کئے ہیں۔ اردو افسانے کی یہ نئی کروٹ نہ صرف خوش آئند ہے بلکہ یہ ماضی کی کہانی اور مستقبل کے افسانے کو آپس میں کسی گرہ کے بغیر ہم رشتہ بھی کر رہی ہے۔

دیہاتی افسانے میں پلاٹ، کردار اور ماحول کی اہمیت

افسانے کی پیش کش میں پلاٹ اور کردار اساسی حیثیت رکھتے ہیں۔ پلاٹ افسانے کا تانا بانا تیار کرنا اور اس کے تاثر کو کسی مخصوص جہت میں لے جانے میں معاونت کرتا ہے۔ پلاٹ قاری کے جذباتی جذر و مد کو اُبھارتا ہے۔ اور پھر کلائمکس سے گذار کر اس جذباتی جذر و مد کو فنی خوبی سے مائل بہ اعتدال کرتا ہے۔ کردار پلاٹ کے اس تانے بانے میں نہ صرف حقیقت کا رنگ بھرتا ہے بلکہ اس میں زندگی کی حرکت و حرارت بھی پیدا کرتا ہے۔ معاشرے کے مربوط اور ہموار نظام میں جب تک تصادم نمو پذیر نہیں ہوا تھا تو کہانی میں پلاٹ کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اس قسم کے معاشرے میں کہانی کسی مخصوص صورت کو ابھارتی اور قاری کے ذہن پر بالعموم مثبت اثر مرتب کرنے کی سعی کرتی۔ قصہ گو کی خوبی یہ ہوتی تھی کہ وہ تاثر کی شدت کو برقرار رکھنے کے لئے کہانی کو کبھی ایسے مقام پر چھوڑ دیتا جہاں سے اگلے روز اس کا سرا پکڑنا مشکل نہ ہوتا۔ پلاٹ کو نمایاں کرنے کا یہ عمل ہمیں قدیم داستانوں اور اخلاقی قصوں میں بالخصوص زیادہ ملتا ہے۔ پرانی داستانوں میں شہزادے شہزادیاں، جن اور دیو وغیرہ کی صورت میں کئی کردار بھی نظر آتے ہیں۔ کیونکہ ان کے بغیر داستان کے مجموعی تاثر کو ابھارنا ممکن نہیں۔ تاہم قصہ گو کا بنیادی مقصد چونکہ صرف نیکی کے جذبے کو اجاگر کرنا یا بدی کی مذمت کرنا تھا۔ اس لئے اس نے بالعموم شہزادوں اور پریوں کو خیر کا مثالی نمونہ بنا کر پیش کیا اور جنوں اور دیووں کو شر کی علامت قرار دیا۔ ان بے نام کرداروں سے خیر و شر کا ایک واضح تصور اُبھرتا ہے۔ تاہم ان کرداروں کا چونکہ حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں اور یہ خالصتاً مافوق الفطرت عناصر کی پیداوار ہیں۔ اس لئے قدیم دور کے

قاری نے ان سے صرف ذہنی انبساط حاصل کیا اور فطری زندگی میں ان کرداروں کے نقوش تلاش کرنے کی کوشش نہیں۔ یہ کہنا درست ہے کہ جب تک کہانی پر آفاقی عناصر کا غلبہ رہا اور اس کی جہت عمودی رہی اس وقت تک پلاٹ کو کہانی کے لوازم پر فوقیت حاصل رہی۔ ایسی کہانیوں کے کردار اپنے ذاتی چہرے سے محروم نظر آتے ہیں۔ ان کی حیثیت مثالی نمونوں کی ہے اور انہیں انبوہ سے الگ کرنا ممکن نہیں۔

بیسویں صدی کے اوائل میں جب اردو افسانے نے ارضی زندگی کو مس کیا اور اس کی افقی جہت نمایاں ہونے لگی تو افسانہ نگار کو فطری طور پر ایسے کرداروں کو منظر عام پر لانے کی ضرورت محسوس ہوئی جن سے افسانے کی حقیقی فضا کو زندگی کا تحرک عطا کیا جا سکتا تھا۔ اس ضمن میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد برصغیر کی سیاسی کایا پلٹ گئی اور عوام الناس نے نئی بدیسی حکومت کو بانداز دگر دیکھنا شروع کر دیا۔ اور یوں قدیم سوچ کے بیشتر دھارے تبدیل ہو گئے۔ معاشرے کی اس اہم کروٹ نے فرد کو انبوہ سے الگ ہونے اور اپنی ذات کی طرف دیکھنے پر مائل کیا۔ معاشرتی تبدیلیوں سے قطع نظر اس دور میں علمی افق پر بھی نمایاں تغیر و تبدل ہو رہا تھا۔ انگریزی زبان اور علوم کے ساتھ ساتھ مغربی اصناف ادب کو بھی برصغیر میں درآمد کی راہ مل گئی تھی۔ فورٹ ولیم کالج میں تراجم کی کامیاب تحریک نے نہ صرف اردو زبان کی بلاغت اور اظہار کی قوت کو واضح کر دیا تھا بلکہ اس نے کہانی بیان کرنے کے فن کو بھی ترقی دی۔ اسی تحریک کو مزید فروغ دلی کالج نے دیا۔ جہاں انگریزی علوم کی کتب کو اردو میں ڈھالنے کی کوشش نسبتاً منضبط انداز میں ہوئی۔ بالفاظِ دیگر جب برصغیر کے ادباء کا تعارف انگریزی کہانیوں سے ہوا تو انہیں داستان کے مافوق الفطرت عناصر سے نجات حاصل کرنے اور حقیقی کرداروں کو روشناس کرانے کا خیال بھی آیا۔ رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شررؔ، ہادی حسن رسوا، اور ڈپٹی نذیر احمد کے ہاں یہ تبدیلی نمایاں طور پر موجود ہے۔ سرشار کے کرداروں کا جائزہ لیں تو صاف نظر آتا ہے کہ سرشار نے لکھنؤ کے بگڑے ہوئے نوابوں کو بالعموم فسانۂ آزاد کے کردار بنانے کی کوشش کی۔ یہی لکھنؤ مرزا رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" میں باندازِ دگر سامنے آتا ہے۔ ان کے کردار اس مخصوص تہذیبی فضا کے پروردہ ہیں۔ عبدالحلیم شرر اور نذیر احمد کے ناولوں میں صورت حال قدرے مختلف ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں ہے کہ ان کے کردار بھی ایک مخصوص معاشرے کی پیداوار ہیں اور ان کے کرداروں کی شخصیت کو ان کے

اعمال اور افعال کی معاونت سے ہی پہچانا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں انگریز نہ صرف اپنے قدم مضبوطی سے جما چکے تھے بلکہ وہ اس حقیقت سے بھی آگاہ ہو چکے تھے کہ پورے ملک میں نظم و ضبط کی باگ ڈور مضبوط کرنے کے لئے چند مخصوص شہروں کو مرکزی حیثیت دینا ضروری ہے۔ چنانچہ ان شہروں کی اہمیت میں اضافہ کرنے کے لئے انہیں صنعتی ترقی کے مراکز میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔ دیہات میں خام اجناس کے بنیادی مراکز تھے۔ برصغیر کی اسی فیصد سے زیادہ آبادی انہیں دیہاتوں میں آباد تھی۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ نظم و ضبط اور تدبر و تدبیر کے مراکز شہر تھے۔ چنانچہ ایک سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق دیہات کی اسی فیصد آبادی کو نظر انداز کیا گیا۔ اور نئی منصوبہ بندی میں شہر کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس کا ایک بدیہی نتیجہ یہ نکلا کہ دیہاتی آبادی نے ضروریات زندگی کے حصول کے لئے شہر کی طرف رُخ کرنا شروع کر دیا۔ نقل آبادی کے اس عمل نے بھی اردو افسانے کو بالواسطہ طور پر متاثر کیا۔ برصغیر کے اونگھتے ہوئے دیہات نے جب شہر کی چکا چوند دیکھی تو اولاً اسے محرومی کا خیال پیدا ہوا۔ ثانیاً اس محرومی پر فتح حاصل کرنے کے لئے دیہاتی معاشرے میں قدروں کے تحفظ کا جذبہ پیدا ہوا۔ اب جو افسانہ سامنے آیا۔ اس میں دیہات کی حقیقی زندگی سے کردار اخذ کرنے کا رجحان بھی موجود تھا۔ اور یہ کردار اس تبدیلی کی طرف اشارہ کرتے تھے، جس سے شہروں کی صنعتی زندگی براہِ راست دوچار تھی۔ اور جسے دیہات مسلسل خام مواد مہیا کر رہا تھا۔

شہر سے دیہات اور دیہات سے شہر کی طرف آمد و رفت فی نفسہٖ اسی حرکت کی طرف متوجہ کراتی ہے، جس سے تصادم عمل میں آتا ہے۔ اور سینکڑوں نئی کہانیوں کو جنم مل جاتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو اردو افسانے میں کردار کو نمایاں کرنے میں دیہات کی عطا ایک انفرادی نوعیت رکھتی ہے اور اس کا زاویہ بالخصوص توجہ طلب ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل میں شہروں کی توسیع صنعتی اعتبار سے ہونی شروع ہوئی تو اس کے ساتھ ہی عوام کا مزاج بھی صنعتی روپ اختیار کرنے لگا۔ چنانچہ معاشرے میں کاروباری انداز عمل نمایاں ہوا۔ لین دین کے مفاد پسندانہ رجحان نے فروغ پایا اور یوں بالعموم صادق قدروں پر منفعت حاصل کرنے کے زاویے نے فوقیت حاصل کر لی۔ اس دور میں دیہات خیر کی علامت نظر آتا ہے۔ اس کی ادنگھتی ہوئی زندگی میں صداقت اور انسان دوستی کے جذبات کی افزائش زیادہ ہے یہاں باہمی آویزش سے زیادہ محبت، مروت اور صلہ رحمی کو اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ جب شہر کی اخلاقی

پستی کے مختلف مظاہر سامنے آئے۔ تو دیہات کو بطور آئینہ پیش کیا گیا اور اس کی قدروں کے مضبوط نظام کو کشادہ دلی سے سراہا گیا۔ اس دور کے افسانے میں اخلاقی رجحانات نسبتاً زیادہ ہیں اور انہیں بیشتر دیہاتی کرداروں کے حوالے سے ہی اجاگر کیا گیا ہے۔

میں نے پلاٹ اور کردار کی متذکرہ بالا بحث میں تاحال افسانے کے ایک اور اہم عنصر کا ذکر نہیں کیا۔ یہ تیسری چیز فضا یا ماحول ہے۔ ماحول کردار کے ارضی سماوی اور سماجی میلانات کا تعین کرتا ہے۔ فضا پلاٹ کے نشیب و فراز اپنے صحیح تناظر میں اجاگر کرتی ہے۔ ماحول افسانے کے لئے عام طور پر پس منظر کا (جیسے احمد ندیم قاسمی اور غلام الثقلین نقوی کے افسانوں میں) اور کبھی پیش منظر کا (جیسے بلونت سنگھ کے افسانوں میں) کام دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک مکمل اور اچھا افسانہ پلاٹ، کردار اور فضا کے متوازن امتزاج سے مرتب ہوتا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ماحول کی فن کارانہ پیش کش کے بغیر کہانی بے مکان رہتی ہے۔ ماحول کہانی کے لئے ایک ٹھوس کینوس فراہم کرتا ہے، اس پر کہانی کے نقوش اور کتھا کی لکیریں اُبھرتی ہیں۔ یہ اس تھیٹر کی طرح ہے جس پر مختلف کردار، ڈرامے کھیلتے اور اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ اور یوں ایک مجموعی تاثر مرتب کرتے ہیں۔ پس ماحول نہ صرف کہانی کی اٹھان میں مدد دیتا ہے، بلکہ جملہ اشیاء کو اپنی حرکت و عمل کے لئے ایک جغرافیائی میدان بھی مہیا کرتا ہے۔

کہانی کی سماعت یا قرأت کے دوران پلاٹ میں پیش کردہ صورت واقعہ ہی سب سے زیادہ توجہ کھینچتی ہے۔ اور اس کا جزو مدکرداروں کی معاونت سے مرتب ہوتا ہے۔ تاہم اس ماحول یا فضا کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے لئے ماحول اتنا ناگزیر ہے جتنا کردار یا پلاٹ، ابیہ افسانہ نگار اور کہانی کار کی تخلیقی قوت پر منحصر ہے کہ وہ ماحول یا افسانے کی بنت میں کس طرح شامل کرتا ہے۔ اور اس کی معاونت سے کردار یا پلاٹ کے کس زاویے کو منور کرتا ہے اگر ماحول افسانہ نگار کے حسی تجربے کا جزو بن چکا ہے اور اس نے ماحول میں نہ صرف سانس لیا ہے بلکہ اس سانس کو جزو بدن بھی بنا لیا ہے، اسے چھو کر دیکھا اور اس کی باس سے اپنی روح کو معطر کیا ہے۔ تو اس ماحول کی ساری کیفیت کھینچ کر سطح پر پھیل جائے گی اور نہ صرف ماحول کی تمام جزئیات سے آگہی مہیا کرے گی بلکہ ہم افسانہ پڑھ کر اس ماحول کی خوشبو کو بھی سونگھ سکیں گے اور معاشرتی

آداب اور سماجی روایات اور ذہنی عوامل کی تہہ تک پہنچنا بھی ممکن ہوگا۔ تاہم اگر افسانہ نگار کا مشاہدہ کمزور ہے اور اس نے ماحول کا مشاہدہ جغرافیہ کی کسی کتاب سے حاصل کیا ہے تو پلاٹ اور کردار مل کر بھی اسے اپنی بنت میں شامل نہ کر سکیں گے۔ اور افسانہ اپنی تمام تر دوسری خوبیوں کے باوجود اول درجے کی تخلیق نہ بن سکے گا۔ مغربی ادب میں ڈی ایچ لارنس، جیمز جائس، آرنلڈ بینٹ اور ہارڈی وغیرہ کئی ایسے مصنف موجود ہیں جنہوں نے ایک مخصوص علاقے کو تخلیقی اظہار کے لئے استعمال کیا اور اس علاقے کی معاشرت، انداز فکر اور سماجی میلانات تک کو اپنی تخلیقات میں دائم زندگی دی ہے۔

مندرجہ بالا زاویے سے دیکھئے تو ماحول اور فضا کی عکاسی میں اردو افسانے کا دامن بھی تہی نظر نہیں آتا بلکہ ہمارے بعض افسانہ نگاروں کے ہاں زمین پر اترتے، اس کی باس کو سونگھنے اور اسے اپنے دل میں اتارتے اور پھر افسانے کے بطون میں شامل کر دینے کا واضح رجحان بھی موجود ہے۔ اس ضمن میں پریم چند، کرشن چندر، غلام الثقلین نقوی، ابوالفضل صدیقی، صادق حسین، بلونت سنگھ محمد علی ردولوی، علی عباس حسینی، احمد ندیم قاسمی اور جمیلہ ہاشمی وغیرہ کے نام بطور مثال پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں نہ صرف یہ کہ ایک مخصوص فضا کے واضح نقوش سامنے آئے ہیں بلکہ فضا کو الگ الگ زاویوں سے دیکھنے کا رجحان بھی موجود ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے ماحول کو دور سے دیکھنے کے بعد اپنا تاثر مرتب کیا ہے، جبکہ دوسرے افسانہ نگاروں نے فضا کو بہت قریب سے دیکھ کر اسے اپنے افسانے میں سمیٹا ہے۔ کرشن چندر کے ہاں فضا کو کشتی میں بیٹھ کر دیکھنے اور ایک لرزیدہ کیفیت کو گرفت میں لینے کا رجحان موجود ہے۔ غلام الثقلین نقوی اور صادق حسین اپنے افسانوں میں فضا اور کردار کے بطون میں خود بھی شامل ہو جاتے ہیں اور یوں ایک نئی تخلیقی کیفیت کو جنم دے ڈالتے ہیں، اختر اورینوی، جمیلہ ہاشمی اور بلونت سنگھ نے ماحول کو مختلف تکنیکی زاویوں سے استعمال کیا ہے۔ اور یوں ماحول کے وسیلے تناظر اور کرداروں کے متنوع احساسات سے ایک ایسی ہم آہنگی پیدا کی ہے، جس سے افسانے کے پلاٹ کا مجموعی تاثر قاری کے ذہن پر مستقل نقش ابھار دیتا ہے۔

برصغیر پاک و ہند میں ماحول کے حوالے سے شہر اور دیہات کی تقسیم بہت پرانی ہے۔ شہر

تمدنی ترقی کا مظہر ہے اور دیہات وہ اولیں نقطہ ہے جہاں سے یہ تمدنی ترقی شروع ہوئی تھی بالفاظ دیگر جنگل اور شہر کی زندگی میں دیہات وسطی نقطۂ اتصال ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو جنگل کی زندگی کے بعد تہذیب کی اولیں کرن دیہات میں پیدا ہوئی۔ چنانچہ دیہاتی تمدن قدیم ترین شمار کیا جا سکتا ہے۔ شہر کی بہ نسبت دیہات میں زندگی کی رفتار سست ہے۔ لہٰذا اس تمدن میں ترقی کے آثار بھی زیادہ تیزی سے رونما نہیں ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ برصغیر میں دیہات نے اپنا اصل چہرہ طویل عرصے تک مسخ نہیں ہونے دیا۔ اس پر تہذیب کے غازے نے کچھ زیادہ رنگ آمیزی نہیں کی۔ دیہات نے اپنی قدروں کو ہمیشہ تحفظ دینے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے مضبوط سماجی ڈھانچے کو شکستہ نہیں ہونے دیا۔

میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد شہر کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملی۔ اس کی ترقی کی رفتار کو تیز کرتے ہیں جدید ایجادات نے بے حد اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ شہر مرور ایام کے ساتھ سپٹنک دور میں داخل ہو گیا۔ لیکن دیہات ابھی تک زمین کے ساتھ چمٹے ہوئے بیل کی طرح رینگ رہا تھا۔ ان دونوں میں کوسوں کا فاصلہ اب بھی موجود ہے۔ فرق یہ کہ ماضی بعید میں شہر اپنی مخصوص احتیاجات پوری کرنے کے لئے دیہات کا رخ کرتا تھا۔ لیکن اب شہر خود کفیل ہو چکا ہے۔ اور دیہات مجبور ہے کہ اپنی خام اشیاء کو مشین میں جھونکنے کے لئے دیہات کا رُخ کرے۔ اول الذکر صورت میں اِکا دکا نووارد شہر کے اثرات لے کر وارد دیہات ہوتا، تو وہ دیہات پر اپنا نقش قائم نہ کر سکتا۔ بلکہ اس کے برعکس اپنے دل پر دیہات کی سادہ اور خوش وضع تصویر بٹھا کر واپس آتا۔ واپسی کے ساتھ ہی اس کے دل میں دیہات کی یاترا کی آرزو دوبارہ پرورش پانے لگتی۔ اس تمام عرصے میں شہر آہستہ آہستہ فطرت سے کٹتا گیا۔ اور یوں بتدریج آرائشی تصنع کا شکار ہو گیا۔ لیکن دیہات نے فطرت کا دامن مضبوطی سے تھامے رکھا اور یوں اپنے اصلی رنگوں کا تحفظ کیا۔

دوسری طرف سادہ لوح دیہاتی جب اپنا تمام اثاثہ شہر کی نذر کر کے واپس آتا تو اس کے دل میں نفرت کے جذبات بھی پرورش پانے لگتے کہ شہر نے اس کی محنت کی قیمت بہت کم چکائی تھی اور اس کے ساتھ محبت کا سلوک بھی نہیں کیا تھا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بڑھتی ہوئی صنعتی ترقی نے شہر کی اکناف میں بڑی وسعت پیدا کر دی ہے اور بہت سے دیہات اب شہر بن چکے ہیں۔ تاہم اس ترقی نے

دیہات کے مزاج اور کردار پر کوئی اثر نہیں ڈالا۔ شہری تہذیب اور دیہاتی تمدّن میں جو آویزش رونما ہوئی تھی وہ نہ صرف موجود ہے بلکہ اس نے اپنی نمود کہانیوں اور افسانوں میں متعدد زاویوں سے کی ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ جدید دور کے تقاضوں نے دیہاتوں کو تیزی سے شہروں میں تبدیل کرنا شروع کر دیا ہے۔ تاہم تبدیلی کا یہ عمل ایک الگ نوعیت رکھتا ہے اور جہاں یہ عمل مکمل ہو چکا ہے وہاں دیہات معدوم ہو گئے ہیں۔ اور اب ایسے دیہاتوں کو شہروں میں شمار کرنا ہی مناسب ہے۔ تاہم ایسے دیہات بھی موجود ہیں جنہیں تاحال شہر کی ہوا نہیں لگی، جن کی قدریں مضبوط ہیں اور جن کی روایات میں تاحال استحکام موجود ہے۔ یہ دیہات ابھی تک فطرت کے ساتھ وابستہ ہیں۔ اور شہر کے ساتھ ان کے ادغام کے امکانات تاحال کچھ زیادہ روشن نہیں۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ برصغیر کے دیہات کو تیزی سے رنگ بدلنے شہر کی ہوا بھی نہیں لگی تو یہ کچھ غلط نہ ہوگا۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ اردو افسانے میں بیس فی صد تناسب کے شہر کو نوّے فی صد سے زیادہ نمائندگی دی گئی ہے۔ لیکن اسّی فی صد تناسب کے دیہات کو دس فی صد سے کم نمائندگی ملی ہے۔

ہمارے بیشتر افسانہ نگاروں نے نہ تو دیہات کی زندگی کو درخورِ اعتنا سمجھا اور نہ ہی دیہاتی مزاج دیہاتی کردار اور دیہاتی ماحول کو اپنے افسانوں میں مناسب اہمیت دی۔ اس کی ایک بڑی وجہ تو یہ گنوائی جاتی ہے کہ ہمارے بیشتر افسانہ نگار شہر کی فضا کے پروردہ ہیں۔ ان کی تعلیم و تربیت شہر کے گہوارے میں ہوئی ہے۔ انہیں دیہات کو قریب سے دیکھنے اور اس کی فطرت کا مشاہدہ کرنے کا پورا موقعہ نہیں ملا۔ چنانچہ دیہات ان کے تجربے کا جزو ہی نہیں بنا اور یوں برصغیر کے اسّی فیصد لوگوں کے احساسات و جذبات، امنگوں اور آرزوؤں کو اردو افسانے میں پوری طرح پیش نہیں کیا جا سکا۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش کا حق پوری طرح ادا نہیں ہوا تو یہ کچھ غلط نہیں ہوگا۔

یہ تغافل اس لحاظ سے بھی کھٹکتا ہے کہ افسانے کا مرکزی موضوع انسان ہے جس ماحول میں زیادہ انسان آباد ہیں وہاں زیادہ افسانوں کا پیدا ہونا ایک فطری امر ہے۔ برصغیر کا دیہات اگرچہ اونگھ رہا ہے لیکن یہ زندگی کے داخلی تصادم سے ہرگز تہی نہیں ہے۔ پلاٹ، کردار، فضا کے ان گنت انوکھے روپ اس کی آغوش میں پرورش پا رہے ہیں۔ اس کے کرداروں میں تحرک اور زندگی موجود ہے۔ یہ کردار زمین کی تخلیقی قوت کو روبہ عمل لائے اور اس کے مثبت ثمرات سمیٹتے ہیں۔ یہ کردار خون اور

پسینہ بہانے والے محنت کش لوگ ہیں۔ ان کے روزمرہ کا پیہم عمل درحقیقت انسانی محنت کو ہی سامنے نہیں لاتا بلکہ ان آویزشوں کو بھی سطح پر نمایاں کرتا ہے جو حاصل سے پیدا ہوتی ہیں اور درونِ دل تلاطم بپا کرتی ہیں۔ دوسری طرف دیہاتی ماحول کا جائزہ لیا جائے تو یہاں فطرت نے اپنے رنگ بوقلموں انداز میں بکھیرے ہیں۔ یہاں گھورے پر حسن بکھرتا ہے۔ کھیتیاں پروان چڑھتی ہیں تو میلے ٹھیلے منعقد ہوتے ہیں۔ انسانی جذبات اپنے اظہار کی ہزار راہیں تراشتے ہیں۔ منہ زور جوانیاں جب ڈھول اور تنغیریوں کی آواز پر ناچتی ہیں تو پوری کائنات لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔
یہ ماحول کشادہ کھیتوں، بہتی ندیوں اور گنگناتے ہوئے چشموں کا ماحول ہے۔ یہاں آنکھ مچولی کھلی فضا اور تاروں کی چھاؤں میں کھیلی جاتی ہے۔ گیت کا لہرا آزادی سے ابھرتا ہے اور جب آسمان سے ٹکرا کر واپس آتا ہے تو اپنی سحر انگیز بازگشت فضا میں بکھیر دیتا ہے۔ کنواری لڑکیاں اپنے جذبات کو دوپٹے کی بکل میں سنبھالے رکھتی ہیں۔ لیکن جب جذبات کا بند ٹوٹ جاتا ہے تو اس سیلاب کو روکنا بھی ممکن نہیں ہوتا اور عشق و مستی کا جوار بھاٹا ایک نئی داستان محبت کو جنم دے ڈالتا ہے۔ جس کی کوکھ سے بعض اوقات جرم و انتقام کے سینکڑوں سلسلہ در سلسلہ افسانے پیدا ہوتے چلے جاتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر دیہات ایک ایسا موضوع ہے جس کے افسانوی پہلو ان گنت اور جس کے تخلیقی زاویے بے شمار ہیں۔ لیکن حقیقت یہ بھی ہے کہ یہ تمام زاویے ابھی تک شرمندہ اظہار نہیں ہوئے۔

واضح رہے کہ اردو افسانے کے اولیں دور میں دیہات کو خاص اہمیت ملی تھی۔ منشی پریم چند نے اپنے فن کا اولین روشن نقش دیہاتی افسانے کی اساس پر ہی مرتب کیا۔ پریم چند کی خوبی یہ ہے کہ اس نے دیہات سے اپنا ناطہ نہیں توڑا۔ اور اس کے آخری دور کے افسانوں میں بھی دیہات ایک حقیقت بن کر نمو پاتا ہے۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ اردو افسانے میں دیہات کو پیش کرنے کی صحت مند روایت پریم چند نے قائم کی۔ اور پریم چند نے ہی اسے فروغ دیا تو یہ غلط نہ ہوگا۔ ترقی پسند تحریک نے کسانوں اور مزدوروں کی حمایت میں واضح اور دو ٹوک حکمت عملی کو اپنا لیا۔ تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے مقاصد کو ل مزدوروں سے زیادہ تقویت ملی۔ کسان ترقی پسند افسانے کا اہم کردار ہے۔ لیکن مزدور کے مقابلے میں اسے ثانوی حیثیت دی گئی۔ اور بیشتر ترقی پسند رہنماؤں کی ہدایت کے باوجود ترقی پسند افسانہ نگاروں نے دیہات کو اپنا تجربہ بنانے کی کوشش نہیں کی۔ جن لوگوں نے یہ فرض کفایہ ادا

کیا۔ ان کے ہاں صنوبر صحراؤں میں اور ببول پہاڑوں پر اگتے نظر آتے ہیں۔ اور یوں ان کے مشاہدے کی اغلاط کی پردہ پوشی کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔ اس کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اردو کے جن افسانہ نگاروں نے دیہات کو اپنا موضوع بنایا ان کے ہاں بھی ثباتِ اظہار خاصہ کم نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں میں کشمیر کے دیہات اپنی رعنائیاں بڑی خوبصورتی سے بکھیرتے ہیں۔ لیکن پھر ان پر آہستہ آہستہ لاہور، دلی، بمبئی جیسے شہروں کی فضا غالب آگئی۔ اور دیہات ان کے ہاں زندہ موضوع نہ رہ سکا۔ احمد ندیم قاسمی کے بارے میں سلیم اختر نے لکھا ہے کہ موضوع کے لحاظ سے اب دیہات احمد ندیم قاسمی کے افسانے کم نظر آتا ہے۔ بلونت سنگھ، جمیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی اور صادق حسین وغیرہ گنتی کے چند افسانہ نگاروں نے دیہات کو ایک طویل تسلسل سے اپنا موضوع بنا رکھا ہے اور اس کی پیش کش کے لئے عبادت گذاروں کی طرح خلوص برت رہے ہیں۔
دوسرے افسانہ نگاروں میں سے ابوالفضل صدیقی، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، احسان ملک، حسین شاہد اور فرخندہ لودھی کے ہاں بھی دیہات اپنی مخصوص جھلکیاں دکھاتا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ ان میں سے بیشتر افسانہ نگار زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر شہری زندگی کی عکاسی کرنے لگے۔ اور یہ باور کرنا بھی مناسب ہے کہ دیہاتی زندگی کے کئی ایسے شعبوں کو جن پر ایک زیرک افسانہ نگار عمدہ اور زندہ رہنے والے افسانے بُن سکتا ہے، ابھی تک قلم کا لمس عطا نہیں ہوا۔

اردو افسانے کے دیہات نگاروں کی کم عددی کا ایک روشن پہلو یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں میں سے بیشتر کے ہاں عمومیت اور یکسانیت پیدا نہیں ہوئی بلکہ بعض افسانہ نگاروں نے جن میں پریم چند، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، جمیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی اور صادق حسین وغیرہ بالخصوص اہمیت رکھتے ہیں۔ دیہات کا مطالعہ اپنی افتادِ طبع کے مطابق الگ الگ زاویوں سے کیا اور دیہاتی زندگی کی ایسی تصویریں پیش کر دیں جن میں رنگا رنگی بھی ہے اور تنوّع بھی۔

رحمان مُذنب ___ خُوشبودار عورتوں کا افسانہ نگار

رحمٰن مذنب ہمارے ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جنہوں نے اظہارِ فن کے لئے معاشرے کے دھتکارے ہوئے ایک بدنام طبقے کو موضوع خاص کے طور پر منتخب کیا۔ اور پھر اس موضوع پر تسلسل و تواتر سے افسانے لکھ کر اس موضوع کے منفرد اور انوکھے گوشے ابھارتے چلے گئے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اس موضوع پر متعدد کامیاب افسانے لکھنے کے باوجود رحمٰن مذنب کے ہاں تا حال نہ تنوّع میں کمی آئی ہے اور نہ ان کے اظہار کی تازگی مُرجھائی ہے بلکہ سچ تو یہ ہے کہ رحمٰن مذنب کا افسانہ اتنا معطر ہوتا ہے کہ اس پھول کو ایک دفعہ سُونگھنے کے بعد بار بار سونگھنے اور اس کی خوشبو کو دل میں بسا لینے کو جی کرآتا ہے۔

رحمٰن مذنب کے افسانوں کا موضوع طوائف ہے۔ بلا شبہ طوائف معاشرے کی بدنام مخلوق ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اس مخلوق کی حسن فروشی، غمزہ طرازی اور کرشمہ نگاری نے تہذیب انسانی میں واقعات و کیفیات کا ہمیشہ ایک نیا منظرنامہ مرتب کیا اور عورت کو جس کا نام کمزوری ہے۔ ایک فعّال قوت کے طور پر پیش کیا۔ چنانچہ بعض اوقات تو یہ بات بھی باور کرنی پڑتی ہے کہ طوائف معاشرے کے ایک مضبوط اور اثرانداز ہونے والے طبقے کی نمائندہ ہے۔ اور معاشرے کے دوسرے بہت سے کردار جو بظاہر فعّال اور متحرک ہیں۔ اس کے سامنے منفعل سرنگوں اور بے دست و پا نظر آتے ہیں۔ لڈوِگ بورن (LODWIQ BORNE) نے لکھا تھا کہ

"اس پُرشکوہ نیلے آسمان کے نیچے عورت کا دل اسفنج کی منڈی ہے۔"

ل LUDWIQ BORNE QUOTED FROM "THE OLDEST PROFESSION". BY LUJO EASSER MAIN PAGE N. LONDAN 1969

اور وہ عورت جو ایتھنز کی منڈی کے جز ردمد کو اپنی گرفت میں رکھتی تھی، طوائف تھی۔ یہ حقیقت اب کسی مزید ثبوت کی محتاج نہیں کہ دنیا کے قدیم معاشروں میں طوائف ایک ادارے کی حیثیت رکھتی تھی ۔ گردش ایام نے اس کی ہئیتِ ترکیبی یا معمولاتِ ترغیبی میں خفیف اور سطحی تبدیلیاں تو پیدا کی ہیں۔ لیکن زمانہ اس کی بنیادوں کو اکھاڑ نہیں سکا۔ مولانا صلاح الدین احمد نے درست لکھا ہے کہ

" اگر ہم تناسخ کے قائل ہوں تو یہ کہنا کچھ ایسا مبالغہ آمیز نہیں ہوگا کہ بابل کی زہرہ اور یونان کی سپاتشیا اور دکن کی بھاگ متی اور مالوے کی روپا اور حیدرآباد کی صاحب اور آگرے کی مشتری اور لکھنؤ کی امراؤ جان آدا اور دہلی کی لال کنور اور پنجاب کی موراں اور کلکتے کی تجاب درحقیقت ایک ہی روح کے مختلف مظاہر تھے۔ وہی شمعِ محفل اور وہی پروانۂ سوزاں ایک داستانِ لازوال ہے، جس کے سننے اور سنانے والے بدلتے رہتے ہیں۔ جس کی زبان اور لہجے میں فرق آتا رہتا ہے لیکن جس کی روح برقرار اور جسم کا اتار چڑھاؤ ہم مثل رہتا ہے[1]"

طوائف کا یہ افسانۂ جہاں سوز تہذیبِ انسانی کے ہر دور میں دہرایا جاتا ہے۔ حکمائے قدیم نے اس کا رشتہ آدم کے پہلے گناہ کے ساتھ باندھا اور انسانی بے راہ روی کے لئے یہ حسین جواز فراہم کر لیا کہ آدم کی پسلی سے پیدا ہونے والی کائنات کی پہلی عورت ۔ حوّا۔ اپنے ساتھ نحوست اور ادبار کا سامان لے کر آئی تھی اور یہ ایسے سامان سے مرصع تھی جو ہوش و خرد سے بیگانہ کر دیتا ہے۔ افلاطون نے عورت اور مرد کو ایک ہی دائرے کے جزو قرار دیا اور لکھا کہ "یہ دونوں اپنی تکمیل کے لئے ایک دوسرے کی تلاش میں رہتے ہیں"۔ بالفاظِ دیگر جہاں معاشرہ وجود کی متذکرہ تکمیل کے لئے باضابطہ وسائل فراہم کرنے سے قاصر رہتا ہے وہاں بے ضابطگی اپنی تکمیل کے وسائل خود فراہم کر لیتی ہے۔ چنانچہ افرودیتی کے جمال پسند مقلدوں نے طوائف کو جمہوریت کے ایک اتفاقی عنصر کے طور پر قبول کیا اور اس کا تحفظ شوق کی فراوانی اور محبت کے وفور سے کیا۔ دیوما لا میں پنڈورا کا کردار کسی حد تک حوّا کے مماثل ہے۔ پر دمیتھیس اس کے دامِ تزویر میں نہیں پھنستا لیکن

---

[1] مولانا صلاح الدین احمد "صریر خامہ" (اردو میں افسانوی ادب) ص ۱۳۱۔ لاہور ۱۹۶۹ء

اس کا بھائی اپی میتھوس اسے اپنی روح کا جوہر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔ پنڈورا بیک وقت ایک اعلیٰ قدر بھی ہے اور ترغیبِ گناہ کا وسیلہ بھی۔ عورت کے یہ دونوں روپ ازلی اور ابدی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ گوئٹے نے پنڈورا کو ایک برتر مقام دیا ہے۔ جس کے گناہ کا کفارہ عورت نے ماں بن کر دیا تھا اور پریوں اور طوائف کے درمیان ماں کی صورت میں ایک نئی اور مقدس حیثیت کو جگہ دی۔ بادی النظر میں یہ تینوں روپ ایک ہی شخصیت میں پوشیدہ ہیں۔ تاہم عورت کی ان تین حیثیتوں کے درمیان جہاں بھی تصادم عمل میں آتا ہے۔ فطرت ایک نئی کہانی کو جنم دے ڈالتی ہے۔ اس ضمن میں ممتاز شیریں نے طوائفیت کو نفسانی اور مادرانہ عناصر کے تناسب سے ممیّز کرنے کی کاوش کی ہے اور لکھا ہے کہ

''حد سے بڑھی ہوئی نفسانیت عورت کو طوائفیت کی طرف لے جاتی ہے۔ ورنہ وہ ماں ہی ہوتی ہے'' [1]

ان زاویوں کو پیشِ نظر رکھیئے تو احساس ہوتا ہے کہ تمدنِ عالم کے ہر عہد میں داستان نگاروں اور افسانہ نویسوں نے اس محبوب و مرغوب موضوع کے بوقلموں زاویوں کو ابھارنے میں کمالِ فن کا ثبوت دیا ہے۔ کہیں طوائف کو انسانی تہذیب کا بدترین داغ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی اور گناہ کا نشان اس کے ماتھے پر ثبت کر کے اسے چوراہے پر یوں کھڑا کر دیا گیا کہ تمام انگلیاں اس نشان کی طرف ہی اٹھنے لگیں۔ کہیں معاشرے کی صحت و طہارت کو برقرار رکھنے اور جذباتی تموّج کے توازن یاگندگی کے مناسب اخراج کے لئے طوائف کو معاشرے کا ایک ضروری حصّہ قرار دیا گیا اور اس کے وجود کے قیام و بقا کے لئے یہ جواز فراہم کیا گیا کہ کورٹیزن کا ادارہ معاشرے کے تہذیبی نظم اور تمدنی توازن کو برقرار رکھنے میں معاونت کرتی ہے۔

طوائف کو ایک ایسی مظلوم ہستی بھی شمار کیا گیا ہے۔ جو مرد کی بالادستی کا شکار ہے۔ جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کے لئے تن فروشی کرتی ہے۔ دلّالوں اور نائیکاؤں کے ظلم و تشدد کو بادلِ نخواستہ قبول کرنے پر مجبور ہے اور ہوس پرست مرد کی نفسانی خواہشات کی آسودگی کے لئے

---

[1] ممتاز شیریں ''کفارہ گناہ''۔ سالنامہ ادبِ لطیف لاہور۔ ۱۹۶۳ء

نسوانیت کی متاعِ عزیز قربان کر دیتی ہے۔ طوائف کا یہ روپ ایک مجبور، مفلس اور محتاج عورت کا روپ ہے۔ سائمن ڈی بوائر نے معاشی زبوں حالی کو اس قسم کی طوائف کو پروان چڑھانے کا ذمہ دار قرار دیا ہے۔[1] ہیولاک ایلس نے نفسیاتی وجوہات کے برعکس شدید غربت کو بھی طوائفیت کے فروغ کی اہم وجوہ میں شمار کیا ہے۔

عالمی ادب کی طرح اردو کہانی میں بھی طوائف کو ایک زرخیز موضوع کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ مختلف ادیبوں نے طوائف کے مختلف روپ دکھانے اور اس کے پیشہ ورانہ اوصاف کو اس کے کردار سے یا کردار کو کاروباری ہتھکنڈوں سے اجاگر کرنے کی عمدہ اور فنکارانہ سعی کی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے ناول "محصنات" میں ہریالی ایک ایسی طوائف ہے جو اپنی لیاقت، جامہ زیبی اور خوش صورتی سے حسن پرست مبتلا کو لبھانے کا سلیقہ جانتی ہے۔ ہریالی مبتلا کی بیوی کا نعم البدل نہیں لیکن وہ بیوی کی سرد مہری اور بے مروتی کے بالمقابل ایک ایسی خانگی ہے جس نے آدابِ معاشرت کی باقاعدہ تربیت حاصل کی اور جو مرد کے دل کو ٹٹول کر اس کی فطرت اور مذاق کے عین مطابق مسخر کر سکتی تھی۔ کچھ اس قسم کے اوصاف پریم چند کے ناول "بازارِ حُسن" کی سمن میں موجود ہیں۔ مذاق، بذلہ، ضلع جگت حاضر جوابی، کہہ مکرنی، پہیلی اور فقرہ بازی میں لاجواب، غمزہ و عشوہ و ادا میں معجزۂ فن، سمن سماج کا زہر تھی۔ لیکن مجلسی زندگی میں عزت و وقار کا ایک مقامِ امتیاز خود اس نے متعین کر رکھا تھا۔ اور شرفاء خود اپنے پاؤں چل کر اس کے آستانے کی دہلیز پر سجدہ نیاز ادا کرتے تھے۔ اس قسم کی طوائف کا ایک اور زندہ روپ قاری سرفراز حسین نے "شاہدِ رعنا" میں نقی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ نقی ایک زوال آمادہ تعیش پسند معاشرے کی مثالی طوائف ہے۔ وہ مرد کی آنکھوں پر پٹی باندھنے حُسن و زیبائی سے مسحور کرنے بھری ہوئی جیب کو شائستگی سے ٹٹولنے اور خالی ہاتھ کو درشتی سے جھاڑنے کا فن جانتی تھی۔ وہ دخترِ نشاط تھی اور لعبتِ بازار کے منصب سے اوپر نہیں اٹھی لیکن وہ معاشرے کے لئے پہیلی نہیں بنی۔ اس کے چاہنے والے کھُلے دروازے سے آتے اور اپنا سب کچھ لٹا کر رُخصت ہو جاتے۔

---

[1] 'THE SECOND SEX'

مرزا ہادی حسن رسوا کی امراؤ جان ادا کی رگوں میں اگرچہ شریف خون دوڑ رہا تھا۔ لیکن جب وہ طوائف کی حشر سامانیوں سے واقف ہوگئی تو اس نے روغنِ حیات معاشرے کے ان کرداروں سے حاصل کیا جو اسے طوائف بنانے کے ذمہ دار تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ امراؤ جان ادا خاندانی طوائف نہیں تھی۔ اس کے سب حربے اکتسابی تھے۔ اور جونہی وہ تنہا ہوتی اس کی جذباتی شدت عود کر آتی اور وہ بھولے عاشقوں اور جذباتی نوجیوں سے بھی اظہار ہمدردی کرنے لگتی۔ قاضی عبدالغفار کی "لیلیٰ" اور "تین پیسے کی چھوکری" میں وہی فرق ہے جو فن برائے فن" اور "فن برائے زندگی" کا فرق ہے۔ لیلیٰ میں مثالی کورٹیزن بننے کی صلاحیت ہے۔ وہ زندگی کے فلسفے کو ایک دانشور کی طرح سمجھتی ہے۔ اور اس کا تجزیہ دلائل و براہین سے کر سکتی ہے۔ اس کے برعکس 'تین پیسے کی چھوکری' از سرتا پا بیسوا ہے۔ جو حسن فروشی کرتی ہے۔ اور غمزہ و ادا کی منہ مانگی قیمت وصول کرتی ہے۔ ایم اسلم کی ناظمہ کی عشوہ طرازیاں بھی محشر بداماں تھیں اور وہ دلنوازی کے فن میں بھی طاق تھی۔ لیکن ناظمہ ہوس کی نشاط انگیزیوں میں شامل ہونے کی بجائے اُن پر تاسف کا جذبہ زیادہ ابھارتی ہے اور طوائف سے کہیں زیادہ ایک تعلیم یافتہ پروفیشنل عورت نظر آتی ہے۔ فرخندہ لودھی کے ناول "حسرتِ عرضِ تمنا" کی ہیروئن "سپنا" عورت سے طوائف بنا دیئے جانے کا ایک مثالی کردار ہے لیکن وہ حوا نہیں جس نے آدم کو بنیادی گناہ کی ترغیب دی تھی۔ وہ پنڈورا بھی نہیں کہ پرومیتھیس کے لئے دامِ فریب بچھائے۔ چنانچہ اس کی پازیب سے وہ نغمہ پیدا نہیں ہو پاتا جو مرد کو اپنا اسیر کر لے۔ مرزا رسوا (امراؤ جان ادا) قاضی عبدالغفار (لیلیٰ) اور ایم اسلم (ناظمہ) کے کردار زمانے کے ساتھ سمجھوتہ اور حالات کے ساتھ مفاہمت کر لیتے ہیں۔ لیکن فرخندہ لودھی کا کردار سپنا ان سب کا اینٹی تھیسس ہے اور یہ گردشِ وقت میں پس کر اپنی معصومیت کا کفارہ خود ہی ادا کر دیتا ہے۔

طوائف کا موضوع اردو افسانے کے لئے بھی کبھی اجنبی نہیں ہوا۔ ہمارے چند بڑے افسانہ نگاروں میں سے سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور رحمٰن مذنب کے ہاں تو طوائف کو ایک پسندیدہ موضوع کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ کرشن چندر، احمد علی، حسن عسکری اور آغا بابر کے ہاں یہ موضوع خاص خاص مواقع پر سر ابھارتا ہے۔ اور ایک جیتی جاگتی کہانی کو یا زندگی کی ایک مجسم قاش کو جنم دے ڈالتا ہے۔ یہ انفرادیت صرف منٹو کو حاصل ہے کہ اس نے طوائف کی زندگی کے بعض گھناؤنے

پہلوؤں کو حقیقت نگاری سے پیش کیا۔ اس راندۂ مخلوق کی نفسیات کو سمجھنے کی کاوش بھی کی اور اس کی کامیاب عکاسی سے انسان کے بنیادی گناہ کی توضیح کی اور یوں عورت کے باطن میں پلنے والی آرزوؤں کی سطح پر اُبھار دیا۔ ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ

> "منٹو نے نچلے درجے کی عام طوائف کی زندگی اور نفسیات کو ہر پہلو سے جانچا ہے۔ منٹو کی اس پیش کش میں نہ تحقیر اور مذمت کا جذبہ کارفرما ہے، نہ سستی جذباتیت اور رقت ہے"[1]

بلکہ حقیقت یہ ہے کہ منٹو نے طوائف کو ایک مظلوم دکھا کر بیشتر اس سے ہمدردی کے جذبات اُبھارے ہیں۔ منٹو کے افسانوں میں طوائف کا ہرجائی روپ ہے، بہت کم سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس جو طوائف بار بار اپنی چھب دکھاتی اور متاثر کرتی ہے۔ اس میں ایک مکمل ماں اور ایک خدمت گذار بیوی کے اوصاف زیادہ ہیں۔ وہ زمانے کی ستائی ہوئی اور حالات کی ستم رسیدہ ہے اور اس نے زندہ رہنے کے لئے معاشرے کے لئے ساتھ مفاہمتی رویہ کسی نہ کسی طرح قبول کر رکھا ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں جانکی، زینت، شاردا، ممی، اولنکا اور شوبھا وغیرہ چند ایسے کردار ہیں جن پر طوائفیت خود معاشرے نے لاد دی ہے اور اب وہ اس کے ساتھ زندگی گذارنے پر مجبور ہیں۔ ان عورتوں میں کبھی کبھی نسائی خودسپردگی کا فطری جذبہ بھی جاگتا ہے تاہم اس قسم کے مقامات پر جو مرد سطح پر نمودار ہوتا ہے وہ بازار کا ہری چک مرد نہیں بلکہ ایک ایسا خاوند صفت مرد ہے جو گھر کا سربراہ ہوتا ہے اور خاندان کے نظام میں تمدنی نظم و ضبط قائم کرتا ہے اس قسم کا ایک مثالی کردار بابو گوپی ناتھ کا ہے، جس کے اندر دلاّل کے اوصاف نظر نہیں آتے خدا بخش مادھو اور شنکر وغیرہ بھی چند ایسے ہی کردار ہیں جو حیوانی جبلتوں کے کاروبار میں تو شریک ہیں لیکن جن کے دل میں عورت کو پناہ دینے کا جذبہ بھی موجود ہے۔ "سلطانہ" اور "سوگندھی" میں طوائف کی کچھ حقیقی نقش کاریاں تو نظر آتی ہیں لیکن غور کیجئے تو ان عورتوں کو بھی زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا گیا ہے۔ چنانچہ ان کے داخل میں ایک مخصوص نوعیت کا تصادم ہر

---

[1] ممتاز شیریں۔ سالنامہ "ادبِ لطیف" لاہور ۱۹۶۳ء

وقت طغیان پیدا کرتا رہتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے درست لکھا ہے کہ

"منٹو نے اس تصادم کے ڈرامائی عناصر سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔"[۱]

اور یوں منٹو قاری کو ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں وہ طوائف کو کبھی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اور کبھی اس پر رحم کھانے لگتا ہے۔ منٹو کے افسانوں کی طوائفیں نچلے درجے کی وہ رنڈیاں ہیں جو آب و نان کی ضرورت کے تحت جسم فروشی کا پیشہ اختیار کرتی ہیں اور چہرے کی آب اور جسم کی گدراہٹ ختم ہو جانے کے بعد المناک زندگی گزارتی رہتی ہیں۔ ان طوائفوں کے بطون میں ایک فطری عورت ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔ یہ طوائف اپنا گھر، اپنا خاوند اور اپنے بچوں کے خواب بھی دیکھتی ہے۔ ایام محرم میں کالے لباس کی فراہمی اس کی ایک جذباتی ضرورت ہے۔ اور وہ اسے مذہبی فریضہ بھی تصور کرتی ہے۔ وہ محبت کے ایک نرم بول پر پگھل جاتی ہے اور اپنی بے کیف زندگی کے خلا کو گھریلو لطافت سے پُر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ منٹو نے اس قسم کی طوائف کے بے حد حقیقی افسانے لکھے ہیں۔ ان میں کرب بھی ہے اور جراحت بھی۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ منٹو نے اس قسم کے افسانوں میں معاشرے کے ایک بے رحم نقاد کا فریضہ سرانجام دیا ہے اور اس عمل میں وہ ہمیں خاصہ جانبدار نظر آتا ہے۔ بلاشبہ وہ مصلح یا مبلغ اخلاق بننے کی کوشش نہیں کرتا۔ تاہم وہ تیز تُرش اور تلخ ردِ عمل کی لہر کو ضرور موجزن کرتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھئے تو طوائف کے موضوع پر لکھے ہوئے منٹو کے افسانے خاصے مقصدی ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ نچلے درجے کی ٹکیائی، بیسوا اور جسم فروش طوائف تو اس کا موضوع بار بار بنتی ہے۔ لیکن اونچے درجے کی ڈیرہ دار طوائف جس کے وجود میں امراؤ جان ادا، لیلیٰ یا ناظمہ کی روح پرورش پاتی ہے اور جو اپنے عہد کی روایت کو آئندہ نسل کے خون میں داخل کر دیتی ہے، منٹو کے افسانوں میں ظاہر نہیں ہوتی۔

طوائف کا موضوع غلام عباس کے تخلیقی عمل کا تعاقب بھی کرتا ہے۔ اور اس طبقے کی عورتیں اس کے افسانوں میں متعدد مرتبہ سامنے آتی ہیں۔ "آنندی" میں طوائف کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور معاشرہ اس مرکز کے گرد طواف کرتا اور ارتقا کی بعض منزلیں طے کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ "اس کی بیوی"

۱؎ ڈاکٹر وزیر آغا: "اُردو افسانے کے تین دور" تنقید اور احتساب۔ ص ۱۷۶

میں طوائف پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ اور قحبہ خانے پر گھر کی فضا حاوی ہو جاتی ہے۔ تاہم اس افسانے کی ہیروئن طوائف کے موروثی منصب سے دستبردار نہیں ہوتی۔ "کھوتہ" میں طوائف مرد کے ذہنی انتشار کو ختم کرنے اور اسے دوبارہ گھریلو میں داخل ہونے کا راستہ دکھاتی ہے۔ ناک کاٹنے والے کردار کے بجائے فضا کا افسانہ ہے اور اس میں صرف طوائف کا کوٹھا اور دو ضمنی سا زندے منظر پر طلوع ہوتے ہیں۔ اور ڈیرے دار ننھی جان اس وقت سامنے آتی ہے جب خطرہ ٹل جاتا ہے اور ناک کاٹنے والے کوٹھے سے چلے جاتے ہیں۔ یہ افسانہ ماحول کو بعض حقیقی جزئیات سے پیش کرتا ہے جس میں طوائف زندگی بسر کرتی ہے۔ اور نہفتہ خطرات کی زد میں رہتی ہے۔ "بردہ فروش" میں عورت کے جسم کا کردار قحبہ خانے کے بجائے دیہات کی کھلی فضا میں سرانجام پاتا ہے۔ لیکن اس افسانے کے پس پشت بھی طوائفیت کا حقیقی زاویہ موجود ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ زنان بازاری کا موضوع غلام عباس کے لئے ایک اہم موضوع کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور اس نے طوائف کی زندگی کا مطالعہ بڑی ژرف نگہی سے اور اس کا اظہار انوکھے زاویوں سے کیا ہے۔ اور اس عمل میں غلام عباس نے کسی اخلاقی یا فلسفیانہ نقطہ نظر کو انگیخت نہیں دی۔ دوسری بات یہ کہ غلام عباس نے منٹو کی طرح طوائف کو موضوع بنا کر انسان کے بنیادی گناہ کو اجاگر کرنے اور اسے جبلتوں کا غلام ثابت کرنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ اس کے ہاں طوائف مظلومیت اور بے بسی کی علامت بھی نہیں ہے اس کے برعکس غلام عباس کے افسانوں میں طوائف ایک نارمل کردار کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ یہ کردار اپنے گردو پیش کے معاشرے میں کچھ اس طور رچ بس چکا ہے کہ اس کے اندر کوئی نمایاں تصادم پیدا نہیں ہوتا۔ اس کی ایک عمدہ مثال "ناک کاٹنے والے" کی ننھی جان ہے جو خطرات کا مقابلہ زندگی کے ایک معمول کی صورت میں کرتی ہے۔ "اس کی بیوی" کی نسرین اس مخصوص معاشرے میں رچی بسی ہوئی عورت ہے۔ اور اس سے باہر نکلنے کی آرزو تک نہیں کرتی۔ غلام عباس کے ہاں طوائف زندگی کے بعض اہم سوالات ابھارتی ہے۔ لیکن یہ سوال طوائف کے معاشرے میں ہی محیط ہو جاتے ہیں اور اس کے عملی بیک یارڈ کی نشان دہی کے سوا اور کوئی فریضہ ادا نہیں کرتے۔ لیکن یہ سوال طوائف کے معاشرے میں ہی محیط ہو جاتے ہیں۔ اور اس کے عملی بیک یارڈ کی نشان دہی کے سوا اور کوئی فریضہ ادا نہیں کرتے۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ غلام عباس نے طوائف کی معاونت سے معاشرتی

تضاد اُبھارنے یا لذت کوشی کو فروغ دینے کی کاوش نہیں کی۔ اس کا مشاہدہ باریک ترین جزئیات کی حد تک گہرا اور حقیقی ہے۔ غلام عباس سوچا ہوا افسانہ لکھنے کے بجائے دیکھا ہوا اور برتا ہوا افسانہ لکھتا ہے۔ اس نے طوائف کے کینوس پر جو نقوش اُبھارے ہیں اُن میں حقیقت کے کھردرے کنارے تو موجود ہیں۔ تاہم ڈرامائی کیفیات اُبھارنے کے بجائے غلام عباس نے یہاں بھی توازن اور اعتدال کی فضا پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی اور منٹو کے انداز میں چونکانے اور حیرت زدہ کرنے کا عمل اختیار نہیں کیا۔ چنانچہ طوائف کی قدر مشترک کے باوجود منٹو اور غلام عباس کے اظہار فن کے زاویے اور موضوع کو برتنے کا انداز مختلف ہے اور یہ دونوں الگ الگ جہتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

طوائف کی پیش کش میں رحمان مذنب کو تیسری اہم جہت کی حیثیت حاصل ہے۔ رحمان مذنب کا موضوع وہ معاشرہ ہے جس میں طوائف پیدا ہوتی ہے، پرورش پاتی ہے اور جوان ہوتی ہے اور غمزہ ہائے ناز و نیاز لٹا چکنے کے بعد جب بڑھاپا اس پر بے محابا یلغار کرتا ہے تو میدان سے پسپا نہیں ہوتی بلکہ اس معاشرے کی مخصوص روایات کو مزید مستحکم اور مضبوط بنانے کے لئے نئی نسل کی انگلی تھام کر اسے پروان چڑھانے لگتی ہے۔ منٹو کے ہاں طوائف کا کردار اور اس کی داخلی کشمکش زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ غلام عباس نے طوائف کے ماحول سے اُبھرنے والی متنوّع صورتِ واقعہ کو بطورِ خاص اجاگر کیا ہے۔ رحمان مذنب نے طوائف کے پورے معاشرے کا اور اس معاشرے میں پروان چڑھنے والے جذر و مد کا مشاہدہ کیا ہے۔ اور طوائفیت کے سلسلہ در سلسلہ اور تہہ در تہہ نظام کو افسانے کی لذیذ صورت میں پیش کیا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے منٹو کی طوائف نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "منٹو کے ہاں طوائف اور عورت کا تصادم سطح تک اُبھرا ہُوا ملتا ہے۔ . . . . لیکن رحمان مذنب نے طوائف کے کردار کو اس کی جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے اور تصادم تک خود کو محدود نہیں رکھا بالفاظِ دیگر منٹو نے طوائف کے پیش منظر کو بہت اہمیت دی ہے۔ لیکن رحمان مذنب نے طوائف کو اس کے ماضی اور پس منظر سمیت پیش کرنے کی کاوش کی۔ ان دونوں کا موضوع اگرچہ ایک ہی ہے لیکن ان کے فن کے مدار مختلف ہیں۔ یہاں میرا مقصد موازنہ کرنا نہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ رحمان مذنب منٹو سے مختلف نوعیت کا افسانہ نگار ہے۔ اس کے فن کے زاویے منٹو کے فن سے مماثلت نہیں رکھتے اور طوائف کے ماحول کی پیش کش کے اعتبار سے رحمان مذنب مجھے منٹو کے بجائے غلام عباس کے

زیادہ قریب نظر آتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر بالخصوص ضروری ہے کہ رحمان مذنب نے اپنی فنی زندگی کے کسی مقام پر بھی طوائف کو مسئلہ بنانے کی کوشش نہیں کی۔ وہ اخلاقیات کے کسی مضبوط نظام کو مرتب کرنے اور اس نظام کی نسبت سے طوائف کو خطرے کا نشان ثابت کرنے کا داعی بھی نہیں۔ اس نے طوائف کے کردار سے معاونت حاصل نہیں کی بلکہ اس کی انفرادیت یہ ہے کہ اس کے طوائف کے معاشرے کو ایک منفرد اور زندہ اکائی کے طور پر قبول کیا۔ اور اسے گناہ یا ثواب میں ملوث کئے بغیر اس کی پوری زندگی کی ہمہ جہت عکاسی کی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے لکھا ہے کہ

"رحمان مذنب نے اس سارے پس منظر کو اس کی تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے جو طوائف کے کردار کا خالق بھی ہے۔ اور اس کی مخلوق بھی"

اور رحمان مذنب کے ہاں اگر طوائف اہم ہے تو محض اس لئے کہ وہ اس کے توسط سے اس ماحول کی نقاب کشائی کر سکتا ہے جس پر معاشرے نے غلاف چڑھا رکھا ہے۔ اس ماحول نے طوائف کی پرورش کی ہے۔ اسے زندہ رہنے کا وسیلہ عطا کیا ہے۔ اس کی مجروح انا کو تحفظ بخشا ہے۔ اسے عزت اور قدر عطا کی ہے۔ یہ ماحول روایتی اعتبار سے گھناؤنا، مخرب اخلاق اور قابل نفرت ہے۔ لیکن رحمان مذنب نے کسی منفی ردِ عمل کو کروٹ دینے یا اس کے بخیے ادھیڑ کر اصلاح و تبلیغ یا رشد و ہدایت کا فریضہ سرانجام دینے کی سعی نہیں کی بلکہ وہ تو اس ماحول کا خوش فکر ناظر، غیر جانبدار مبصر اور بیباک سیر شاہد ہے اور ہمارے سامنے ایک معاشرتی حقیقت کو پوری صداقت پسندی سے یوں پیش کر دیتا ہے کہ اس کے پردے میں چھپی ہوئی متنوع حیرتیں ہمارے سامنے زندہ ہو جاتی ہیں اور صاف نظر آتا ہے کہ رحمان مذنب نے اس ماحول کا کتابی مطالعہ نہیں کیا بلکہ اس میں زندگی بسر کی ہے[1] اور وہ ہمیں سوچا ہوا تخیلی افسانہ نہیں سنا رہا بلکہ وہ داستان کا خالق بھی ہے اور داستان کی عملی واردات میں شامل بھی نظر آتا ہے۔ رحمان مذنب نے جزو کے بجائے کل پر نظر ڈالی ہے۔

---

[1] رحمان مذنب کی زندگی کا اوائل حصہ شاہی مسجد کے قرب و جوار میں بسر ہوا ہے۔ غلام عباس کا بچپن بھی اسی محلے میں گزرا۔ چنانچہ طوائف کی اتنی باریک جزئیات نگاری ان دونوں کے مشاہدے کا ثمر نظر آتی ہے۔ (ا۔س)

اور اس مخلص فن کار کا فریضہ ادا گیا ہے جو مشاہدے کو لفظوں کے ملبوس عطا کرتا ہے تو اسے مصنوعی زاویوں سے آراستہ نہیں کرتا بلکہ مشاہدے اور حقیقت میں لفظ کو ہمیشہ سنجوگ کے وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے رحمان مذنب کے گہرے مشاہدے اور جزئیات نگاری کو دیکھ کر لکھا تھا کہ

"رحمان مذنب اپنی نگاہ جویاں سے جو کچھ واقعتہً دیکھتے ہیں اسے عین مین اسی طرح اپنے ناظرین تک پہنچا دیتے ہیں۔ تخلیق اور ابلاغ کے درمیان اتنی بات البتہ ان کے ملحوظ نظر رہتی ہے کہ جب مشاہدے کی شمیم نگار اظہار تک پہنچے تو گرد و پیش کی فضا ایک کیف بے نام سے معمور ہو جائے۔" ("ادبی دنیا" شمارہ نہم۔ دور پنجم۔ ص ۲)

رحمان مذنب نے یہ کیف بے نام موضوع کے گہرے مشاہدے سے بھی پیدا کیا ہے اور اس کی نادرہ کار پیش کش سے بھی۔ چنانچہ وہ کردار کو روشنی میں لانے سے پہلے ماحول کو روشن کرتا ہے۔ وہ بظاہر اندھیری گلیوں اور روشن بالا خانوں کا افسانہ نگار ہے۔ لیکن اس کی نگہ حقیقت جو دبیز اندھیرے میں اس ماحول کے نشیب و فراز اور ان پر لڑکھڑانے والے ان گنت لوگوں کو دیکھ لیتی ہے اور وہ اجڑنے اور بسنے کا عمل گردش وقت کا حصہ بنا دیتا ہے۔ گلی میں نو دمیدہ کلی ابھرتی ہے تو فضا خوشبوؤں سے لد جاتی ہے چوبارہ رونقوں سے معمور ہو جاتا ہے۔ لیکن پھر جب چاندنی کھنڈر ہو جاتی ہے، گلی باسی ہو جاتی ہے۔ اور کلی پھول بننے سے پہلے ہی مرجھا جاتی ہے تو احساس ہوتا ہے کہ یہ آبادی تو ازل سے ویران تھی اور شاید ابد تک ویران رہے گی۔ اس کی خوشبو باسی پھولوں کی خوشبو تھی۔ اس کا جلوہ صبح کاذب کا جلوہ تھا، جو سورج طلوع ہوتے ہی اپنی آب کھو دیتا ہے۔ یہ ایسی بستی ہے جہاں کوئی کسی کا پڑوسی نہیں۔ ہر ایک خود اپنا ساقی، اپنا دمساز اور اپنا غم خوار ہے۔ رحمان مذنب نے اس شہر افسوس سے ملامتیں جمع نہیں کیں، بلکہ اس داستاں گو کا فریضہ ادا کیا ہے جو صبح اور شام کے سنگم پر کھڑا ہو کر طلوع و غروب کا نظارہ کر رہا ہے اور اس نظارہ بینی میں رحمان مذنب نے پری جمالوں اور زہرہ جبینوں کے ایسے ایسے خوبصورت چہرے سامنے جمع کر دیئے ہیں کہ آنکھیں چندھیا نے لگتی ہیں ان میں کلاسیکی دور کی آخری نشانی منی بائی بھی ہے اور تیسری نسل میں آ کر منی بائی کی مسند سنبھالنے والی فرد بیگم بھی، گلی کی جلال آفرین دہا رانی بلوری بلبل بھی ہے اور "باسی گلی" کی دلبری بھی ــــــ

رحمان مذنب کی خوبی یہ ہے کہ اس نے حُسن کو مجسّم صورت میں پیش نہیں کیا بلکہ اس آفتِ جاں کو گرد و پیش میں تحرک آمیز دکھا کر دلوں پر اس کی جہاں سوزی کا سکّہ بٹھا دیا ہے۔

اس اجمال کی روشنی میں ایک جھلک فردوس کی دیکھئے جس نے نئے زمانے میں آنکھ کھولی ہے لیکن جسے طوائفیت میراث ملی ہے۔

"مہتاب کے پاس سونے کا سگریٹ کیس تھا۔ فردوس کے پاس ہیرے کا جڑاؤ سگریٹ کیس جس میں ہمیشہ امریکی سگریٹ رہتے۔ سگریٹ نوشی کی عادت اسے کانونٹ میں پڑی تھی۔ اور وہ کنجری بننے سے پہلے کنجری بن گئی تھی۔ سگریٹ پیتے پیتے دھوئیں کے رنگ بنا بنا کر چھوڑتی تو اس کے مکھڑے کے سامنے سرمئی بھنور کھنچ کھنچ کر ہوا میں تحلیل ہو جاتے۔ غلافی پپوٹوں اور لانبی لانبی پلکوں کی حرکت سے طلوع و غروب کا منظر ابھرتا۔ چہرے پر سیندوری سورج کا جلال ٹھہر گیا تھا اور بچہ قد کی بدولت اونچی شے بن گئی تھی۔ رنگت سرخ سانولی تھی۔ اس کے آتے ہی مستیاں پھیل جاتیں۔ دیکھنے والے آنکھیں بند کر لیتے اور پری کو اسیر کرنا چاہتے۔ علاقے بھر میں اس جیسا معشوق نہ تھا۔ بدن کا ہر جلی اور خفی خط حیرت میں ڈال دیتا۔ اس پر کانونٹ کی تعلیم دو دھاری تلوار ہو گئی۔ سادہ کپڑوں میں حُسن اپنے فطری روپ کی قیامت دکھا رہا تھا۔ ترشی ہوئی باہیں، ترشا ہوا بدن، جوانی میں ترشی ہوئی جوالا مکھی مسکرا رہی تھی۔" (افسانہ - بالاخانہ)

یہ رس بھری طوائف کا وہ روپ ہے جو یکسر رنگ و بو کے طوفان میں ڈوبا ہوا ہے اور اپنے ساتھ مردانِ حوصلہ مند اور آشنایانِ کار کو بہا لے جانے کی قوت رکھتا ہے۔ اسی قسم کی ایک تصویر نیتی پیرنی کی ہے اور دیکھئے کہ رحمان مذنب نے دُھول میں سے کس شعلے کو برآمد کیا ہے۔

"پردہ ہٹا، وہ چھم سے اندر آ گئی۔ نیک سائیں باہر تکئے میں بیٹھا دیکھتا ہی رہ گیا۔ ایکا ایکی شعلہ لپکا اور آنکھوں میں دھول جھونک کر سامنے سے گزر گیا۔ نیتی پیرنی شعلہ ہی تو تھی لیکن اس وقت اس کے دہکتے ہوئے چہرے پر گرد کی مہین سی تہہ چڑھی ہوئی تھی۔ نیم پریشان سنہری بالوں میں راستے میں مچلتی ہوئی دھول نکھر رہی تھی۔ اور اب حُسن میں ابہام کی کیفیت

آگئی تھی۔ حسن ذرا پردے میں ہوا تو اس کا جادو اور بڑھا۔

(افسانہ "گشتی" اوراق۔ دسمبر جنوری ۱۹۷۰ء ص ۸۱)

اس حُسنِ جہاں سوز کا دوسرا نام بیگاں ہے۔ اور رحمان مذنب نے اس قیامت کو الفاظ کا ملبوس یوں پہنایا ہے :

"جب بیگاں نے ایک صبح چھت پر کھڑے ہو کر پہلی انگڑائی لی تو سورج کی کرن اس کی انگڑائی میں اٹک گئی۔ انگڑائی کیا تھی؟ شعلے سے لبریز ایک پھول جو لپک کر نظر کی آخری بلندی سے آگے نکل گیا۔ جوہر بلندی سے سوا تھا۔ آخر انگڑائی تھی، اوپر نہ جاتی تو کیا نیچے آتی۔ اوپر انگڑائی تھی تو نیچے حیران ہونے والی نظریں ـــــــ انگڑائی لیتے ہی وہ اپسرا بن گئی۔ اپسرا جو بادل کے آوارہ جزیروں میں رقص کرتی یا پھر شاعر کے خیال میں یا مصوّر کے موقلم پر کوندتی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس کے لانبے لانبے بال نہیں سونے کی مہکتی ہوئی کرنیں تھیں جو پل پل بے قرار ہوتیں اور قسمتوں کے تیور بدل سکتیں۔ ان بالوں میں جو سونا کھپا تھا اس سے بہتر قسم کا سونا آج تک دریافت نہ ہوا تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ پھر اس کا بدن بھی تو پگھلی ہوئی کرنوں سے بنا تھا۔ فجر کے سورج کی سُرخی اور کرنوں کا کندن مل کر ایک ہوئے۔ جوانی کی چمک سے یہ دراز قامت پتلی خوابوں کی شہزادی بن گئی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کھڑی ہوئی تو قوسِ قزح میں رنگوں کی ٹھہری ہوئی موج تھی، رُکا تھا ہُوا بگولا تھی۔ چلتی تو مستی کے عالم میں جوانی کے خوشبودار بھنور لہراتے، بل کھاتے جوانی کے ریلے بڑھتے چلے جاتے۔"

(افسانہ "کوٹھے والی"۔ اوراق۔ مارچ اپریل ۱۹۷۲ء ص ۷۶)

رحمان مذنب نے منی بائی، مہتاب فیروزاں، فردوس دلبری، کوہاں، بلوریں بلبل، نیتی پیرنی، زینت بائی اور گوہراں جیسی طرحدار اور خوش اندام طوائفوں کو ہی اہمیت نہیں دی بلکہ اس نے اس جہانِ حقیقت کو ان ضمنی کرداروں سے بھی مزیّن کیا ہے جن کے بغیر طوائف کا معاشرہ نامکمل اور طوائف ادھوری نظر آتی ہے۔ ان چھوٹے چھوٹے کرداروں کی ساری زندگی طوائف کی چوکھٹ سے

ریزے چھنتے گزر جاتی ہے۔ ان کرداروں میں طبلچی، سارنگی نواز، پیٹی بجانے والے، دلال، پھلیرے، ملنگ، فقیر، پان فروش، افیمی، غنڈے، کوچوان فقیر، گندھی، چاقو مار، گرہ کٹ، نوسر باز اور پاکٹ مار سب شامل ہیں۔ ان میں مرتی بادشاہ، نیک سائیں، اور کالے شاہ بھی موجود ہے، جس کی گالیوں میں دُعاؤں کا اثر اور طوائف کا رزق بندھا ہوا ہے۔ طوائف اپنی ساری زندگی زود اعتقادی اور ان ملنگوں کی خدمت میں گزارتی ہے۔ ان میں سے بیشتر کرداروں کے پس منظر میں لٹی پٹی زندگی کا پورا ایک افسانہ موجود ہے۔ لیکن اب یہ کردار کسی کے لئے سامان عبرت نہیں بنتے۔ یہاں ہر شخص خود اپنے تجربے سے گذر رہا ہے۔ اور خود ہی مات کھا رہا ہے۔ یہ معاشرہ اگرچہ اندر سے بالکل کھوکھلا ہے لیکن اپنی ایک نرالی خارجی شان رکھتا ہے۔ اس معاشرے کی اخلاقی بوطیقا خود ساختہ ہے لیکن اس کے نظم وضبط کو پوری طرح ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے۔ اور نا آسودگی سے آسودگی کا زاویہ تلاش کر کے دِل کو مائل بہ اطمینان کر لیا جاتا ہے۔ مسرت اگرچہ عارضی ہے لیکن اس کے انداز نرالے ہیں انتقام اور ردِّ انتقام کا پہلو موجود ہے۔ لیکن اس کے عمل کا اسلوب یکسر مختلف ہے۔ اس ماحول کی ایک نمائندہ تصویر مندرجہ ذیل اقتباس میں ملاحظہ کیجئے۔

"گلی میں دکاندار عورتیں رہتیں ...... انہیں تو بس ایک ہی دُھن رہتی کہ موقعہ پائیں تو اپنے ہاتھوں اپنی ہی نعش ٹھکانے لگائیں۔ خود کو سپرد خاک کرتے وقت اپنی جان سے زیادہ گاہک کی ضرورت کا پاس کرتیں۔ بس یونہی کبھی دو چار گھڑی کے خوش مذاق اور مستقل تماش بینوں کے ہاتھوں پنواڑی کی دکان پر کھڑے کھڑے سگریٹ اور پان قبول کرتیں۔ اُن کے پُر جوش اصرار بلکہ خوشامد پر گلے میں ہار ڈال لیتیں۔ پھر اس سب کے جواب میں بڑے نخرے سے ہنس دیتیں۔ دو میٹھے بول بھی بول لیتیں اور اس کے بعد اپنی اپنی دکان سجانے چلی جاتیں۔ تب ان کی ایک ہی آرزو ہوتی۔ ایسی آرزو جو انہیں لحظہ بہ لحظہ موت کی دہلیز پر وقت سے پہلے دھکیلتی جاتی۔ وہ ہر دم یہی چاہتیں کہ کوئی لمحہ گاہک کے وجود سے خالی نہ رہے۔ ان کا دربار دست بستہ گاہکوں سے سجا رہے۔ پھر وہ اپنی سہولت کے مطابق جس گاہک کو چاہیں اور جس کو چاہیں دھتکار دیں۔" (افسانہ "باسی گلی"۔ ادبی دنیا۔ دور پنجم۔ شمارہ نہم۔ ص ۱۱۹)

یہ تصویر "باسی گل" کی بے حد متحرک لیکن بے حد دلدوز تصویر ہے۔ اب ایک جھلک اس بالاخانے کی دیکھئے جہاں زیر تصنیف طوائف کے لئے صاف ستھرا ماحول فراہم کیا جاتا۔ اخلاق و آداب، معاشرت سکھائے جاتے۔ دربار داری کی تعلیم دی جاتی۔ ترقی کے راز سکھائے جاتے۔

"تہذیب و ثقافت کے رسیا اور شائستگی کے شیدائی بگھی یا فٹن میں بیٹھ کر آتے جونہی دہلیز پر پاؤں دھرتے کنیز کھڑی ہو جاتی اور تمام رعنائیوں سمیت نہایت ادب اور متانت سے کورنش بجالاتی۔ مجرا خانے کی یہ سگھڑ اور فرمانبردار کنیز جب وہاں سے اٹھ کر اپنے آقا کے اشارے پر بالاخانے پر پہنچتی تو قرباں روا ہو جاتی۔ زیر خانہ اور بالا خانے میں یہی فرق تھا۔ وہاں کی کنیز یہاں کی آقا ہوتی۔ بالا خانے کی اس بالادستی کو پانچ ہزار سال سے کوئی گزند نہیں پہنچا سکا۔ پچھلے پانچ ہزار سال سے یونہی بڑی بڑی ہستیاں جن کے حکم سے دنیا اپنے محور پر قائم تھی یہاں آکر زیر و زبر ہوتی رہیں۔ تماش بین آتا۔ معشوق کو سامنے بٹھا کر دل کھولتا۔ قاعدے قرینے سے پیالہ پیتا۔ جی چاہتا تو گھر سے پی کر آتا۔ جو پیالہ نہ پیتا وہ آرام سے گاؤ تکیے کے سہارے چاندنی پر بیٹھ جاتا۔ نائکہ بلمپت لے میں پان بناتی۔ معشوق پان پیش کرتا۔ تماش بین چہرہ شاہی روپیہ تھالی میں رکھتا۔ پھر استاد ساز چھیڑتا۔ گانا شروع ہوتا۔ خیال، ٹھمری، گیت اور غزل کے نغمے پردہ بہ پردہ نذر کئے جاتے۔" ([illegible])

رحمان مذنب نے اس ماحول نے اس ماحول کی جزئیات کو صرف ظاہری آنکھ سے ہی نہیں دیکھا بلکہ اس کا مشاہدہ داخلی [illegible] آنکھ سے بھی کیا ہے اور طوائف کے عمل و حرکت سے اس کی مخصوص نفسیات کو بھی دریافت کیا ہے۔ اس کے افسانوں میں طوائف محض دختر نشاط بن کر سامنے نہیں آتی بلکہ وہ اپنے باطن کو بلا خوف و خطر آشکار کرتی ہے۔ زمانے کی ہر گردش کو بغور دیکھتی ہے۔ اس کی آہٹ کو گوش ہوش سنتی ہے۔ اور پھر اپنی مخصوص معاشرتی اقدار کے مطابق ان پر اپنے تاثرات اور ردعمل کا اظہار بھی کرتی ہے۔ رحمان مذنب نے ان افسانوں میں طوائفیت کی جن قدروں کا اثبات کیا ہے ان میں سے چند ایک حسب ذیل ہیں:

"کنجری وہ جو ہوش میں رہے۔"

"رنڈی ہی گھاٹے کا سودا کرے تو پھر حرامزادی اور حلال زادی میں کیا فرق؟"

"قدرت کا نظام اور کوٹھے کا انتظام کچھ ایسا ہے کہ ایک انوری مرتی ہے، دوسری انوری جی اٹھتی ہے۔"

"ذلیل سے ذلیل رنڈی بھی استاد اور شاگرد میں فرق مراتب کرتی اور زندیقی کے درجے تک نہ پہنچتی۔"

"ققنس کی طرح رنڈی اپنی ہی راکھ سے پیدا ہوتی۔"

"کنجری دوسروں کو مٹی میں ملاتی ہے، اپنا گھر آباد کرتی ہے۔"

"رنڈی وہ بنے جو شیر کا دل رکھتی ہو اور لومڑی کا دماغ۔ نڈر ہو، ہوشیار ہو، مکار ہو، عیار ہو۔"

"عورت بنی بنائی ہوتی ہے۔ رنڈی بننا پڑتا ہے۔"

"ٹیڈی لڑکی کھلونے کے سوا کچھ نہیں۔ اصل شے رنڈی ہے جو اپنے اڈے کی ہو رہتی ہے۔ قدر اسی کی ہے جو کھونٹے سے بندھا رہے جو گھر سے بے گھر ہو جائے، اس کی کوئی قیمت نہیں۔"

رحمان مذنب نے ڈیرہ دار طوائف سے لے کر بیرنی اور ڈھکیائی تک ہر قسم کی طوائف کا مطالعہ طوائف کا مطالعہ عمیق نظری سے کیا ہے اور ان کے ظرف و حوصلے، محبت اور رقابت کے حقیقی خوش منظر اور بعض اوقات حسب ضرورت کریہہ نقوش بھی ابھارے ہیں۔ اس کا افسانہ "بالاخانہ" صرف ایک نسل تک محدود نہیں بلکہ یہ تین نسلوں کی بھرپور معاشرتی تصویر ہے۔ یہ کہانی کم و بیش تین ہزار سالوں پر پھیلی ہوئی روایت کو پیش کرتی ہے۔ روایت کے اس تسلسل میں ایک اہم طوائف منی بائی تھی جس کی دھومیں رجواڑوں میں مچی ہوئی تھیں۔ وہ ڈھنگے سے شاہی محلے میں آئی تو چھوٹے سے چوبارے میں ایک کم حیثیت کرایہ دار تھی لیکن جلد ہی قدرت نے وہ بھاگ جگائے کہ دیکھتے دیکھتے حویلی کھڑی کر لی۔ خیال اور ٹھمری میں نام پایا۔ رسولن بائی اور ہیرا بائی بڑودیکر نے شاباشیں دیں اور پھر منی بائی کی بدولت ایک نیا خاندان ابھرا۔ جس کا تعارف رحمان مذنب نے اپنے مخصوص رسیلے انداز میں یوں کرایا ہے :۔

"یہ اس کی فتوحات تھیں کہ بازار میں نیا خاندان اُبھرا۔ اس نے نغمہ بلند، سخن دلنواز اور جاں پُر سوز سے اس کی جڑیں مضبوط کیں۔ ان ایام میں نوآب رنڈیوں سے ملتے اور نوآبی کی سند پاتے۔ انہی کی بدولت نوآبوں کی خاطر اور نوآبی شان دکھاتے .... رنڈیاں نوآبی شان دکھاتیں۔ ان کے نوکر نواب دن ہوتے۔ رنڈی کے ڈیرے اور وڈیرے میں فاصلہ نہ رہا۔"

پھر انوری بائی کا دور آیا تو زمانہ بدل چکا تھا۔ اب لوگ پہلے سے زیادہ پیسے لاتے۔ لیکن سلیقہ کا گلا گھونٹ کر آتے۔ اس دور میں ذات پات کی تمیز بے معنی ہو گئی۔ طوائف کے نزدیک صرف پیسہ معتبر ہو گیا۔ انوری بائی غروب ہوئی تو مہتاب بائی کا طلوع ہوا۔ اور اب وہ جھنڈے بھی اکھڑ گئے جو منی بائی نے ڈنگے جیسے چھوٹے سے گاؤں سے آکر لاہور جیسے بڑے شہر میں گاڑے تھے اور جن کے استحکام کے لئے انوری بائی نے جاں بار محنت کی تھی۔ سمگلر اور بلیکئے بادشاہ بن گئے اور اب بالاخانے پر جو صورتِ حال درپیش تھی اس کا نقشہ رحمان مذنب نے یوں کھینچا ہے:

"سگریٹ ختم کر کے مہتاب نے دیوان پر پاؤں پسارے ہی تھے کہ ٹیلیفون کی گھنٹی بجی۔ لڑکی کی جوانی کھنکنے لگے تو ٹیلیفون کی گھنٹیاں بجنے لگیں۔ ویسے تو یہاں ہر دم خطرے کی گھنٹی بجتی رہتی تھی۔ لیکن گھنگھروؤں کی جھنکار میں سنائی نہ دیتی۔"

مہتاب نے ریسیور لیا اور کہا۔

"ہیلو۔"

"بڑی بائی جی سلام۔"

"وعلیکم سلام! کون ہو صاحب؟"

"نواب کون ہو گئے۔" دوسرے سرے پر زوردار قہقہہ گونجا۔ "ذات ہیں مجرا سننے آئے تھے۔"

"اچھا اچھا۔ چودھری صاحب! معاف کرنا۔ پہلی ملاقات تھی۔ ابھی تو ٹھیک سے جان پہچان بھی نہیں ہوئی۔"

"ستائیس سو کا مجرا سنا اور جان پہچان بھی نہیں ہوئی۔"

"برا نہ ماننا چودھری صاحب! یہاں لوگوں نے دولت کے کنویں خالی کئے ہیں اور تم

ستائیس سوپر اتراتے پھرتے ہو۔"

"کوئی بات نہیں، کوئی بات نہیں۔ ہم ستائیس ہزار بھی خرچ کردیں گے۔ تم نے ہمارے ٹور نہیں دیکھے۔ دکھادیں گے اپنے ٹور۔"

"اچھا صاحب! دکھادینا اپنے ٹور! تم لوگوں کے ٹور سے ہمارے ٹھڈ ہیں۔"

"چھوٹی بی بی کیا کر رہی ہے؟"

"سو رہی ہے!"

"کس کے ساتھ؟"

"اپنے ساتھ۔ کنجری بنے گی تب سوئے گی کسی کے ساتھ۔"

"کس کے ساتھ سوئے گی؟"

"جو مال لگائے گا۔"

"ہم مال لگائیں گے۔"

"ہمارا دستور ہے تیل دیکھتے ہیں، تیل کی دھار دیکھتے ہیں۔"

"ضرور دیکھیں دھار! دس دس لاکھ کے تین ٹھیکے لئے ہیں۔"

"مبارک ہو۔"

"تمہیں بھی مبارک ہو بائی جی۔ یہ سب تمہارے لئے ہے۔"

"چلو یونہی سہی۔"

اقدار کے اس زوال پر رحمان مذنب نے طوائف کے تلخ و ترش ردعمل کو بھی بڑی حقیقت بیانی سے پیش کیا ہے۔" پھواڑے کی گلی سے جہاں بائی کی نئی کرایہ دارن آتی ہے تو وہ کہتی ہے۔

"یہ آج کل تماشبین بڑے کمینے ہیں۔"

"بی بی جان جی۔ کتے کھوگتے۔" نئی کرایہ دارن نے اپنے ذاتی تجربے کی بنا پر کہا۔

"کتی کے تخم سٹین گن لئے پھرتے ہیں۔ مجرا خانے میں پیسہ چلتا ہے۔ یہ گولیاں اور گالیاں چلاتے ہیں۔"

گشتیوں کی اولاد ہیں، ماں کا پتہ نہ باپ کا۔ حرام کے جنے رنڈی کو برا کہتے ہیں

اور اپنے آپ کو اچھا۔"

"سؤر کے بچے کہتے ہیں کہ رنڈی نقلی پیار کرتی ہے۔ جب یہ ہے تو رنڈی کے پاس کیا لینے آتے ہیں۔ حرام کا مال دے کر اصلی مال مانگتے ہیں۔"

اس مکالمے میں معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار پر تبصرہ نہیں، بلکہ طوائف کے ادارے کے زوال کا نوحہ بھی موجود ہے۔ رحمان مذنب نے زوال کی اس داستانِ عظیم کو زمان و مکان کی قیود سے آزاد کرا کے اسے معاشرے کے مجموعی زوال کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا ہے۔ اب ہارمونیم کی جگہ ٹیپ ریکارڈر نے لے لی ہے۔ سینما سمٹ کر ڈرائنگ روم میں سما گیا ہے۔ اب بالاخانے کی ضرورت نہیں رہی اس لئے فردوس بائی نے فکر و عمل میں موافقت پیدا کرنے کے لئے سول لائن ایریا میں ایسی کشادہ فضا تلاش کر لی جس پر تہذیب و تمدن کی محفوظ مہر لگی ہوئی تھی۔ اور اب وہ طوائف سے کال گرل بن گئی تھی۔

"بالاخانہ" اس ڈیرے دار طوائف کا افسانہ ہے جو اپنی انا اور طوائف کے فنی ارتقا کو ہر دور میں زندہ رکھتی ہے۔ رحمان مذنب نے اس ماحول کو ہمہ جہت عکاسی کے لئے "بالا خانے" میں طوائف کے معاشرے کے ہر طبقے کو نمائندگی دی ہے۔ ڈیرہ داری کا جلال و جمال اس کے چہرے سے بھی ہویدا تھا اور اس کی حویلی کی پیشانی سے بھی ـــــ اس حویلی کی سب سے قیمتی متاع نیلام عام کے لئے رکھی ہوئی تھی لیکن بلند حویلی کے نہاں خانوں میں ایک ایسی عورت بھی موجود تھی جس کی جھلک چشم فلک کے علاوہ اور کسی نے نہیں دیکھی۔ یہ اس گھر کی بہو کا کردار ہے، مال مسروقہ کی طرح چھپا چھپا کر رکھا جاتا ہے۔ نجاں طوائف کے معاشرے میں رہ کر بھی ہمہ وقتی عورت ہے۔ لیکن بے دست و پا، مجبور اور اس معاشرے کی خاموش تماشائی، ایک ذی وقار کنیز، گھر کی آبرو اور شرافت کی علامت جس کی قلمرو کا دارالحکومت باورچی خانہ ہے۔ اس قسم کا ایک اور منفعل کردار انور کا ہے، جو انوری بائی کا بیٹا اور نجاں کا خاوند ہے۔ انور وہ گیدڑ ہے جو ماں کے سامنے شیر بن جاتا ہے لیکن بیوی کے سامنے محض ایک بھیگی بلّی ـــــ وہ معاشرے کا عضوِ معطّل، چرس اور چانڈو پر گذارہ کرنیوالا۔ اس کی زندگی میں جوں جوں تکیہ داخل ہوا توں توں نجمہ داخل ہوتی گئی اور اس داخل خارج میں ہی اس کا کام تمام ہو گیا۔ یہ دونوں کردار طوائف کے معاشرے کے اہم کردار ہیں لیکن اردو افسانے میں اپنی صورت بہت

کم دکھاتے ہیں۔ رحمان مذنب نے شاید پہلی دفعہ ان کرداروں کو اتنے بھرپور انداز میں افسانے کی ممنت میں شامل کیا ہے کہ اب ان کرداروں کے خدّوخال ہی نمایاں نظر نہیں آتے بلکہ ان کے ادصاف بھی پہچانے جا سکتے ہیں۔

"باسی گلی" میں رحمان مذنب نے ایک ایسی طوائف کو موضوع بنایا ہے جس کی تباہ حالی کے بعد چاندنی لٹ جاتی ہے۔ اور چوبارہ کھنڈر ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار وہ عورت ہے جو گاؤں میں تھی تو ایشاں تھی۔ لال گڑھ کی ندی کی طرح بے داغ، شبنم سے نہایا ہوا پھول اونچی اور آبرو والی لیکن جب اغوا ہو کر قحبہ خانے میں پہنچی تو دلبری بن گئی اور دس ہزار میں سات مرتبہ بکی۔ مردوں کی ہوس اور دلالوں کی سخت گیری کا شکار رہتی۔ دلبری کسی نائکہ سے کاروباری آداب نہیں سیکھتی، چند فاقے چند ٹھوکریں اور چند حادثے ہی اسے سب کچھ سکھا دیتے ہیں۔ مجبوریاں اسے ایشاں سے دلبری کے سانچے میں ڈھال دیتی ہیں۔ اس افسانے میں باسی گلی ہی سامنے نہیں آتی بلکہ وہ بسیط وعریض مخازن اور وہ حالات وکوائف بھی منظر پر ابھرتے ہیں جن سے باسی گلیوں کے گوہر ہائے آبدار درآمد کئے جاتے ہیں اور پھر بے آب کر کے معاشرے کے کوڑے کرکٹ میں ملا دیتے ہیں۔ مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے کہ

"رحمان مذنب نے ان دونوں مقامات کا نہایت سچا اور گہرا مطالعہ کیا ہے۔"

اور طوائف کی بے حد قابلِ رحم تصویر اپنے اصلی رنگوں میں پیش کی ہے۔ لیکن دلبری محض طوائف نہیں اس کے باطن میں اس کا گاؤں زندہ ہے اور وہ ایک فطری عورت بھی ہے۔ چنانچہ گاؤں سے منی آرڈر واپس آتا ہے تو اس کی پوری زندگی لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔ اس کا پورا ماضی لاشعور سے ابھر کر سطح پر آ جاتا ہے اور اس کے اندر سے انتقام کا شعلہ نکل کر گرد و پیش کو خس و خاشاک کی طرح جلا ڈالتا ہے۔ دلبری بظاہر ایک منفعل کردار ہے اور اس نے اپنے آپ کو حالات کے تیز رو دھارے کے سپرد کر رکھا ہے۔ تاہم اس کے اندر کی عورت مردہ نہیں ہوئی۔ اس کا دلال اسے باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ

"ڈرائیوروں اور رنڈی کی اپنی کوئی طبیعت نہیں ہوتی۔ اور اس نے جو اسامی پھنسائی ہے اس سے پانسو تو مالکل مفت حاصل ہیں۔"

لیکن اس وقت دلبری کے اندر سے ایشاں برآمد ہو چکی تھی اور اس نے طبیعت پرانی لگر پر

پر آ ہی گئی تھی۔ تو اس نے اسامی کو بھی ٹھوکر مار دی اور اپنی گندی ذات کو صحت مند معاشرے کے وجود میں یوں سمو دیا کہ برائی کا سر چشمہ ہی بند ہو گیا۔ اس افسانے میں رحمان مذنب نے گناہ کی کوکھ میں خیر کو مرنے نہیں دیا۔ بلکہ اس کی بازیافت کر کے ایشاں کے کردار کو حیات جاوید دے دی ہے۔

رحمان مذنب نے طوائف کا ایک اور روپ افسانہ "گشتی" میں نیتی پیرنی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ دلبری تو سہرتن خلوص تھی۔ گاہک اور موت کو اپنا مقدر جانتی تھی اور ناآسودہ آرزوؤں سے بھی بے کل نہ ہوتی، لیکن نیتی پیرنی تو از تا پا طوائف ہے۔ وہ مرد سے سودے بازی نہیں کرتی بلکہ لوٹتی ہے۔ نیتی پیرنی اس معاشرے کا ایک حد فعال کردار ہے۔ وہ تماش بین کو آنکھ بھر کر نہیں دیکھتی۔ اپنی ناک پر مکھی نہیں بیٹھنے دیتی۔ اپنے منفعت پر کو اس نے چاقو مار دیا تھا۔ مولے سلنگ سے طباق چھین کر باولی سے گھسیٹا اور اس کی دکھتی میں دو چار لاتیں جڑ دیں۔ نیتی سچ مچ آندھی ہے۔ اس کا غصہ طوائف کا غصہ ہے جو اندر سمٹنے کے بجائے باہر چھلک آتا ہے۔ دوسری طرف اس کے اندر بھی ایک عورت ہے وہ نصرو پر مرمٹی تو اپنا سب کچھ اس پر نثار کر دیا۔ جمیلہ کو اس کا کنجر خاوند چھوڑ گیا۔ تو اسے زندہ رہنے اور بال بچوں کو پالنے کا حق دیا اور نیک سائیں چرس اور افیون کی سمگلنگ میں پکڑا گیا۔ تو مقدمے پر پیسہ پانی کی طرح بہانے پر تیار ہو گئی۔ اس کا ایقان تھا کہ نیک سائیں جیسا وار داتیا روز روز تو پیدا نہیں ہوتا۔ لاکھوں میں ایک ہوتا ہے مائی کا لعل۔ نیک سائیں نے نیتو پیرنی کے تمام حقوق ادا کر دیئے تھے۔ اب یہ حقوق گویا واپس کرنے کا وقت آ گیا تھا۔ لیکن اس کے لئے پیسہ چاہیئے تھا۔ اور پیسہ حاصل کرنے کے لئے ہی نیتی پیرنی پھر طوائف بن گئی۔ اس مقام پر نیتی گناہ کی طرف ارادۃً قدم بڑھاتی ہے۔ لیکن اس کا کردار اچانک موڑ کاٹ کر مثبت جہت اختیار کر لیتا ہے اور اس کا باطنی وجود طوائف کے کاروباری جسم پر غالب آ جاتا ہے۔ طوائف کے کردار کی یہ مثبت صورت رحمان مذنب نے افسانہ "بلوری بلبل" میں بھی بڑی عمدگی سے پیش کیا۔ یہ افسانہ سیاسی پس منظر میں پروان چڑھتا ہے۔ لیکن اس کے پس پشت خان محمد سینڈور کو یار سے دلدار بنانے والی بلوری بلبل بھی موجود ہے۔ اور جب خان محمد سینڈو الا اللہ کا ورد کرتا ہوا ہجوم کا دل گرماتا ہوا نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے تو بلوری بلبل بھی گلی چھوڑ جاتی ہے۔

طوائف کا ایک اور ہرجائی روپ افسانہ "کوٹھے والی" میں سامنے آتا ہے۔ "باسی گلی" کی دلبری کو گاؤں سے اغوا کر کے قحبہ خانے کی زینت بنایا گیا تھا۔ لیکن "کوٹھے والی" کی دلبری قحبہ خانے کے

مضبوط قلعے سے نکل کر گاؤں پر یلغار کرتی ہے اور اس شان کے ساتھ کہ گاؤں کتّے کے پلّے کی طرح اس کے پاؤں چاٹنے لگتا ہے۔ دلبری وہ طوائف ہے جو بدن کے سب سروں کو پہچانتی ہے...
حسن بانو اس کے جسم کا نام ہے بیگاں اس کی شخصیت اور معاشرتی خدوخال کا عنوان ——— اور ان کے درمیان ایک جوان انگڑائی ہے، جس میں سورج کی پہلی کرن اٹکی ہوئی ہے۔ اس انگڑائی نے گاؤں کے چودھری کو نگل لیا۔ دلبری ایک فعّال سماجی حقیقت ہے۔ اس نے گناہ آلود زندگی سے ایک مخصوص فلسفہ اخذ کیا ہے اور اسے طرزِ حیات کے طور پر قبول کر رکھا ہے۔ وہ بیگاں کو اس فلسفۂ حیات سے متعارف کراتی ہے تو کہتی ہے :۔

"جو ہمارے پاس آتا ہے ہم اس کا سب کچھ چھین لیتے ہیں۔ وہ ہمارا ہو جاتا ہے۔ اپنا بھی نہیں رہتا۔ اور جو اپنا نہیں رہتا۔ ہم اس کے کیوں بنیں۔"

اس افسانے میں دا دن پور کا چودھری ایک منفعل کردار ہے جو دولت لٹا سکتا ہے لیکن بیگاں تک رسائی حاصل نہیں کر سکتا۔ اور دلبری ایک ایسی مضبوط طوائف ہے جو اپنے مستقبل کی حفاظت کرنا جانتی ہے۔ اور چودھری کو نہ صرف بیگاں کے قریب بھی پھٹکنے نہیں دیتی بلکہ اسے الٹا طوائف کے ڈیرے کا ایک فرد بنا کر ایک طرف ڈال دیتی ہے۔ چودھری کے منفعل کردار کا المیہ رحمان مذنب نے بڑی فنکاری سے ابھارا ہے۔ اور طوائف کے قاتل عمل کو بے حد خوبی سے اجاگر کر دیا ہے۔

رحمان مذنب نے اپنے افسانوں میں جانکی، موذیل، ممی، بابو گوپی ناتھ، سوگندھی اور سلطانہ جیسا کوئی بڑا بڑا کردار تخلیق نہیں کیا۔ تاہم اس کے افسانوں میں طوائف اپنے اصلی جوہر کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ اس کے ہاں چھوٹے چھوٹے کرداروں کا ایک شہر آباد ہے اور اس شہر کا مرکزی شخصیت طوائف ہے۔ یہ طوائف اگرچہ بے نام ہے لیکن اپنے پیشے سے پہچانی جاتی ہے۔ وہ عمل اور مکافاتِ عمل سے بھی گزرتی ہے۔ گناہ اور ثواب کے تاثرات بھی اس کی ذات کا حصہ بنتے ہیں۔ طوائف کے اس روپ کو رحمان مذنب نے کوہان کی جنت میں پیش کیا ہے۔ اور گناہ اور ثواب اور خیر و شر کے تصادم سے اس نے فطری عورت کو بخیر و خوبی نکلنے کی راہ دکھائی ہے۔ اس افسانے میں بھی گوہران ایک ایسا کردار ہے۔ جس کا مقصد مرد کو نبھانا یا اس کی جنسی آگ کو سرد کرنا نہیں بلکہ اسے لوٹنا اور اپنے لئے محل ماڑیاں اور حویلیاں کھڑا کرنا ہے۔ چنانچہ یہ طوائف اپنی روح مرد کے حوالے نہیں

کرتی۔ گناہ کے اس عمل کو وہ کسی اضطراب یا کشمکش یا اضطراب سے نہیں گزرتی۔ ضمیر کی اذیت بھی اسے پریشان نہیں کرتی بلکہ وہ اپنی خود ساختہ اخلاقی قدروں پر عمل کرتی ہے اور بالاخانے، چوبارے اور گلی میں آنے والی پیڑھیوں کے لئے روشن نقوش یا چھوڑ جاتی ہے۔ وزیر آغا نے درست لکھا ہے، کہ "رحمان مذنب نے نسبتاً مشکل زمین میں تخلیق کے نقوش کو اجاگر کیا ہے اور یوں منٹو کے مقابلے میں رحمان مذنب نے ایک نسبتاً کشادہ کینوس پر اپنے فن کے نقوش کو اُبھارا ہے۔"

رحمان مذنب نے خوشبودار عورتوں کی افسانہ نگاری کے لئے اسلوب بھی خوشبودار اختیار کیا ہے۔ اس رومانی اسلوب کا خمیر قحبہ خانے کی فضا سے ہی اُٹھا ہے یہ زبان اپنی مخصوص اصطلاحات سے مفاہیم و معانی آشکار کرتی ہے۔ دشنام اس معاشرے میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے جس طرح کھانے میں نمک مستعمل ہوتا ہے۔ رحمان مذنب کا انداز تحریر شگفتہ، رواں، بے ساختہ اور متحرک ہے۔ اس کی تشبیہات اور استعاروں میں ندرت اور جاذبیت ہے اور انہیں زندگی کے تجربے سے ہی اخذ کیا گیا ہے۔ رحمان مذنب نے اظہار و بیان میں روایتی اخلاق کی تمام قیود کو قبول کیا ہے۔ لیکن جہاں طوائف کو اپنے دل کا غبار نکالنے کا موقعہ ملا ہے وہاں رحمان مذنب نے بازاری گلی کی زبان پر بھی کوئی قدغن عائد نہیں کی۔ اور طوائف کے معاشرے کو اس حقیقت نگاری اور توازنِ فکری سے پیش کیا ہے کہ اردو کے بیشتر افسانہ نگار اس میدان میں رحمان مذنب کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔

علامتی افسانہ ــــ ایک منفی رُجحان

مجھے حیرت ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے مغرب سے آنے والے معاشی سماجی تعلیمی، ادبی اور فکری رجحانات و میلانات کے بے محابا سیلاب پر تشویش کا اظہار کرتے ہوئے پورے علامتی افسانے کو منفی رجحان قرار دے دیا ہے۔ تاہم قدرے اطمینان کی بات یہ ہے کہ ان کا علامتی افسانے کا بطلان غیر مشروط نہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ

"علامت اردو غزل میں بھی موجود ہے لیکن یہاں علامت معمہ یا دلدل نہیں بنتی بلکہ اس سے معنی کی کئی تہیں پیدا ہوتی ہیں۔"

انہیں شکوہ ہے کہ

"جدید علامتی افسانے میں علامت ذاتی نوعیت کی حامل ہے ــــ ادھ کچری اور بے معنی ــــ اسی وجہ سے جدید افسانے سے لطف اندوز ہونا ممکن نہیں رہا.... علامت..... کوئی ہنسی کھیل نہیں کہ ہرا یرا غیرا نتھو خیرا اسے فنی سطح پر کامیابی سے استعمال کرے۔"

ڈاکٹر صاحب کو اعتراض یہ بھی ہے کہ نئے افسانہ نگار نے علامت کے استعمال میں تخلیقی ہوش مندی کا ثبوت نہیں دیا۔ چنانچہ اس کی تخلیق ابلاغ سے عاری ہے۔ اور اس کا حلقہ قرأت محدود ہے۔

ضمنی طور پر ڈاکٹر صاحب نے اس خیال کا اظہار بھی کیا ہے کہ اکتوبر ۱۹۵۸ء میں ایوب خاں

نے پاکستان میں مارشل لاء نافذ کیا تو اظہار کی آزادی مفقود ہوگئی۔ اور ادباء کو حقیقت پسند افسانے کے خلاف ردِ عمل کے اظہار کا موقعہ ہاتھ آگیا۔ اس ردِعمل نے دو صورتیں اختیار کیں۔

اوّل: حقیقت پسندی کے بجائے علامت نگاری کو پیرایۂ اظہار بنایا۔

دوم: معاشرے کے مسائل کے اظہار کے بجائے ذات کے عرفان اور اس کے اظہار کو موضوع بنایا۔

اختلاف کے جمہوری حق کو استعمال کرتے ہوئے مجھے عرض کرنا ہے کہ اردو افسانے میں علامت کا استعمال اچانک شروع نہیں ہوا۔ بلکہ علامتی افسانے کا شانہ روایتی افسانے کے شانے کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ چنانچہ ساتویں دہائی سے قبل اردو میں احمد علی (میرا کمرہ) سعادت حسن منٹو (پھندنے، ٹوبہ ٹیک سنگھ) عزیز احمد (مدن سینا اور صدیاں) اختر اورینوی (کیچلیاں اور بال جبریل) کرشن چندر (غالیچہ، سرخ بیلی تیمور) اور ممتاز شیریں (میگھ ملہار) نے متعدد کامیاب اور زندہ رہنے والے علامتی افسانے لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ حقیقت کی تہہ در تہہ کیفیات کو پیش کرنے کے لئے علامت ایک بے حد موثر وسیلہ ہے۔ علامت کے بارے میں باور کیا جاتا ہے کہ یہ سچے فن کار کے باطن سے پورے تخلیقی ہیجان سے امنڈتی ہے اور اپنے انوکھے پن سے بیرنگ بیانیہ اور معمولی صورتِ واقعہ میں معنی کی نئی ابعاد روشن کر دیتی ہے۔ علامت مرئی دنیا کے اندھیروں کو غیر مرئی کے اجالوں سے اور غیر مرئی کی دھندلاہٹ کو مرئی روشنیوں سے یوں منور کرتی ہے کہ ہمارے سامنے حقیقت کے نئے اور انوکھے زاویے نمایاں ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ علامت صرف موجود کو ہی مس نہیں کرتی بلکہ ہمارے قلب و روح میں پوشیدہ اقدار اور روایات کے صدیوں پرانے خزینوں کو بھی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دائمی علامتیں تباہ یا فنا نہیں ہوتیں بلکہ یہ مختلف ممالک کے ادب میں مناسب مواقع پر اپنا ظہور کرتی رہتی ہیں اور یوں علامت بالواسطہ طور پر وسیع تمدنی ثقافتی اور تہذیبی ورثے کی حفاظت اور نمائندگی کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ اظہار و بیان کے اتنے عمدہ وسیلے سے کیا اردو افسانے کو محروم رکھا جا سکتا ہے؟

واضح رہے کہ افسانہ علامت کے ساتھ مشروط نہیں۔ علامت قاری کا ذہن اس تصوّر کی طرف موڑ دیتی ہے۔ جو عموماً نظر سے پوشیدہ ہوتا ہے۔ مجھے خواب اور علامت کے عمل میں ایک گونہ مماثلت

نظر آتی ہے ۔جس طرح خواب میں متعدد عناصر مل کر ایک نئی وحدت کی تشکیل کرتے ہیں اسی طرح علامت ایسے عناصر کو معنوی طور پر ملا دیتی ہے جنہیں ہم شعوری طور پر مدغم کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ چنانچہ متعدد عناصر کو مربوط کرنے کی سیّال آزادی جتنی علامت نگاری میں دستیاب ہے اتنی تشبیہ، استعارہ یا تمثال میں دستیاب نہیں اور ادیب اس آزادی کو فنی رعنائی سے استعمال کرنے کی ہی کاوش کرتا ہے ۔یہ الگ بات ہے کہ کبھی ادیب اس کاوش میں کامیاب ہو جاتا ہے اور اسے استحسان کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور کبھی ناکامی یا عدم ابلاغ کی بنا پر یہ کاوش تحسین سے محروم رہ جاتی ہے ۔قدیم ادب پر نظر ڈالیں تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ داستانوں میں علامتی انداز بڑی خوبی سے استعمال ہوا ہے ۔ دیومالا کی تخلیق میں علامت ایک بنیادی رُجحان کی حیثیت رکھتی ہے ۔ صحائف سماوی میں جو قصّے موجود ہیں ان کا انداز بھی بیشتر علامتی ہے ۔ اس قسم کی علامتیں نہ صرف فکری قوت کا خزینہ ہوتی ہیں بلکہ حال کو ماضی کے ساتھ مربوط کرنے اور حال کو مستقبل کی طرف پیش قدمی کرنے کی راہ بھی دکھاتی ہیں۔ چنانچہ مقصود بالذّات نہ ہونے کے باوجود علامت تجربے کے بیان کو بامعنی اور تہہ دار بنا دیتی ہے ۔ افسانے کی معنوی ابعاد اُبھارنے کے لئے اس وسیلے کو اردو ادب میں بھی متعدد مرتبہ کامیابی سے استعمال کیا گیا ہے ۔

یہ کہنا درست نہیں کہ پاکستان میں علامتی افسانے کا آغاز ۱۹۵۸ء میں اس وقت ہوا جب اس نوزائیدہ ملک میں مارشل لاء نافذ کیا گیا تھا اور اظہار کی آزادی مفقود ہو گئی تھی ۔یہاں ان واقعات وحوادث کا تذکرہ جو اس ملک میں مارشل لاء کے نفاذ کا باعث بنے خارج از موضوع ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ مارشل لاء نے سیاسی سرگرمیوں پر پابندی عائد کی تو ادیب نے اس قسم کی قدغن خود اپنے اوپر طاری کر لی اور اس بات کو قریباً نظر انداز کر دیا کہ ادب کا تخلیقی عمل بالواسطہ نوعیت کا ہے یہ داخل کی مضطرب لہروں سے وجود میں آتا ہے اور بالعموم کسی خارجی پابندی کو قبول نہیں کرتا۔ ادیب اگر سچا ہے اور وہ تجربے کو فن میں ڈھالنے کا سلیقہ جانتا ہے تو وہ مارشل لاء کے ضابطوں کو درخورِ اعتنا سمجھتے ہوئے بھی تخلیق کاری کے عمل کو جاری رکھ سکتا ہے ۔ دوسری طرف اس حقیقت کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۹۵۸ء میں بھارت میں جمہوری عمل پورے عروج پر تھا اور وہاں مارشل لاء جیسی کوئی پابندی عائد نہیں تھی۔ لیکن علامتی افسانے کی جڑ نے تیز رو نے اس ملک کے ادب کو بھی

پوری طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا اور علامتی افسانوں کا جو سیلاب پاکستان میں بہہ نکلا تھا۔ اس نے یہاں بھی قریباً اسی زمانے میں طغیانِ تخلیق پیدا کیا۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا مناسب ہے کہ اردو ادب میں علامتی افسانے کا ورود ایوب خاں کے مارشل لا کی عائد کردہ پابندیوں کا نتیجہ نہیں بلکہ علامتی افسانہ جدیدیت کی اس رو سے متعلق تھا جو اظہار و بیان کے نئے قرینے تلاش کر رہی تھی اور جس کا خمیر ترقی پسند تحریک کے سیاسی اور ادبی زوال سے اٹھا تھا۔

ترقی پسند تحریک ایک وسیع کثیر المقاصد اور عالمگیر تحریک تھی۔ اس نے اردو ادب کی متعدد اصناف کو متاثر کیا۔ اس تحریک نے سائنسی اور عقلی اندازِ فکر و نظر کی ترویج کی۔ مساواتِ انسانی پر مبنی مثالی معاشرے کی تشکیل و تعمیر کے لئے معاشی اور معاشرتی ناہمواریوں کو بالخصوص اپنا ہدف بنایا اور یوٹوپیا میں گم فرد کو اپنے گرد و پیش کے حقیقی ماحول میں سانس لینے اور زندگی کی جراحتوں پہ تلخ و ترش ردِ عمل ظاہر کرنے کی راہ دکھائی۔ اور یوں تاریکی میں روشنی کی تابندہ کرن بیدار کرکے اسے مایوسی اور پژمردگی سے نجات دلانے کی سعی کی۔ افسانہ چونکہ دوسری اصناف کی نسبت زیادہ حقیقت بینی سے پیش کرتا ہے۔ اس لئے فنی سطح پر ترقی پسند تحریک کے نظریاتی گوشے زیادہ تر اردو افسانے میں ظاہر ہوئے۔ لیکن یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کے سب ثمرات شیریں نہیں تھے بلکہ ان میں سے چند ایک ثمرات تو خاصے کڑوے تھے اور یہ اردو ادب پر منفی انداز میں اثر ڈالتے رہے۔

ان میں سے ایک منفی اثر یہ ہے کہ اس تحریک نے ادب کو ایک خاص نظریے کا غلام بنا دیا۔ اس نظریے کی فوقیت ثابت کرنے کے لئے جو افسانے لکھے گئے ان میں پروپیگنڈے کا عنصر شامل کرنا عینِ ترقی پسندی تصور کیا گیا۔ ادباء افسانہ تخلیق کرنے کے بجائے پمفلٹ نگاری کرنے لگے۔ اردو افسانہ ایک ایسی ڈگر پر چل رہا ہے موضوع کی یکسانیت تھی اور تنوع اور خلوص نہیں تھا اور صاف نظر آتا تھا کہ ادب پر سطحیت اور رسمیت غالب آگئی ہے۔ چنانچہ بہت سے ایسے ادیب سامنے آگئے جنہوں نے صورتِ واقعہ یکساں قسم کا ردِ عمل ظاہر کیا۔ ان ادباء کی تحریروں میں نہ گہرائی تھی، نہ گیرائی ـــــ نتیجتہً یہ ادباء تقلیدِ بے جا کا شکار ہو گئے۔ اور اپنی ذاتی پہچان پیدا نہ کر سکے۔ میں یہاں چھوٹے ادیب کی بات نہیں کرتا کہ اس کا تقلید کے سیلاب میں بہہ جانا بعید از قیاس نہیں۔ تحریک کی تند و تیز رو میں بڑے بڑے ادیب بھی بہہ نکلے تھے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر نے جو تصویریں کشمیر

کے دیہات میں تیار کی تھیں ان کے نئے پرنٹ احمد ندیم قاسمی نے وادی سون کے دیہات میں نکال ڈالے۔

آزادی کے بعد جب ترقی پسند تحریک نے اپنا ادبی چولا اتار ڈالا اور عملی سطح پر سیاست آرائی شروع کر دی تو فارمولا افسانوں کی تخلیق میں نمایاں اضافہ ہو گیا۔ اور اس کے خلاف ردِّعمل بھی پیدا ہوا۔ میرا خیال ہے کہ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر تخلیق ہونے والے فارمولا افسانے کے خلاف ردِّعمل نے نئے افسانے کو فروغ دینے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ترقی پسند تحریک نے جماعت کو پروان چڑھانے کی کوشش کی تو فرد کی انفرادیت کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ اس تحریک کا رُخ زمین کی طرف تھا اور سرمایہ داری ذرائع کو سب سے زیادہ اہمیت دیتی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آسمان کی اور روحانی قدروں کی اہمیت کم کر دی گئی اور خود خانبوہ میں گم ہو جانے کے بجائے اپنی ذات پر توجہ دینے کی کوشش بھی کی۔ چنانچہ اب زندگی کے خارج پر نظر دوڑانے کے علاوہ انسان کے داخل تک رسائی حاصل کرنے اور نامعلوم کو دریافت کرنے کی سعی بھی کی جانے لگی۔ اس دور میں جو ادبی رویّے سامنے آئے ان میں تہذیبی قدروں اور گم شدہ تہذیبوں کی بازیافت، ماضی کی قدیم گہرائیوں میں غوطہ زنی اور انسانی روح کے کرب کی تخلیقی عکاسی وغیرہ کو اہمیت حاصل ہے۔ غور کیجئے تو یہ سب ترقی پسند افسانے کے محدود کینوس میں سما نہیں پاتے۔

چنانچہ اس دور میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، اشفاق احمد، غلام الثقلین نقوی، جوگندر پال، رام لعل، اقبال متین، شرون کمار ورما، اور قیصر تمکین وغیرہ افسانہ نگار سامنے آئے۔ جنہوں نے حقیقت کو فرد کی تیز نگاہی سے دیکھا اور سابقہ روایتی افسانے کی سطح کے نیچے معنی کی ایک اور سطح پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں معاشرے کے مسائل کا ادراک بھی موجود ہے اور یہ مسائل کی گرد میں فرد کا چہرہ بھی گم نہیں ہونے دیتے۔ ان کا اظہار بظاہر مستقیم ہے لیکن انہوں نے مجازی یا علامتی صورت سے افسانے میں تہہ داری پیدا کرنے میں کامیابی بھی حاصل کی۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ آزادی کے بعد نئے افسانہ نگاروں کی جو نسل رونما ہوئی وہ حقیقت کو ظاہر کے علاوہ باطن کی آنکھ سے دیکھنے پر بھی قادر تھی۔ اور اس نے ترقی پسند افسانے کے غالب اسلوب کے انداز کو شعوری طور پر رد کر کے کہانی کو ایک نئی جہت میں آگے بڑھنے کا موقعہ دیا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آزادی کے بعد نئے لکھنے والوں نے افسانے کو اظہار کا نسبتاً زیادہ مؤثر وسیلہ سمجھا۔ چنانچہ ہر دس سال کے بعد ایک نئی نسل رونما ہوتی چلی گئی اور ان میں سے ہر نسل

نے اپنی سابقہ نسل سے نہ صرف انحراف کیا بلکہ تقلید کے زنگ آلود پیالوں کو تج کر کے اظہار و ابلاغ کے نئے وسیلوں کو آزمانے کی کوشش بھی کی۔ چنانچہ جتنے تجربے بیسویں صدی کے ساتویں عشرے میں کئے گئے اتنے سابقہ عشروں میں نہیں ہوئے تھے۔ اس دور میں جو لکھنے والے سامنے آئے وہ واقعات و حوادث پر فوری ردِ عمل پیدا کرنے اور تجربے کو تخلیق میں ڈھالنے کا سلیقہ بھی رکھتے تھے۔ اس دور میں پاکستان میں ڈاکٹر وزیر آغا کا رسالہ "اوراق" اور ہندوستان میں شمس الرحمٰن فاروقی کا رسالہ "شب خون" منصۂ شہود پر آئے اور ان رسائل نے جدیدیت کی رو کو متحرک کرنے اور نئے ذہن کی تخلیقات کو روشناسِ خلق کرانے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ چنانچہ میرے اندازے کے مطابق ساتویں دہائی کے بیشتر افسانہ نگار انہیں رسائل سے نمایاں ہوئے اور اب جو افسانہ نگاروں کی نئی نسل سامنے آئی ان میں انور سجاد، رشید امجد، منیر احمد شیخ، مشتاق قمر، محمد منشا یاد، بلراج کومل، شمس نعمان، عرش صدیقی، فرخندہ لودھی، مسعود اشعر، انور عظیم، سریندر پرکاش، عوض سعید، کمار پاشی اور متعدد دوسرے افسانہ نگار شامل ہیں۔ اور یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے نہ صرف علامت کی متعدد ابعاد کو وسیع پیمانے پر اردو افسانے میں روشناس کرایا بلکہ علامت کو تجرید کے ساتھ مدغم کرنے کی کوشش بھی کی۔ یہ افسانہ نگار زیرک اور ہوشمند تھے۔ ان کے ہاں علامت کا رچا ہوا شعور موجود تھا۔ اور وہ اس پس منظر، ماحول، سماج اور ثقافت سے بھی واقف تھے جس سے علامت اخذ کی جاتی ہے۔ چنانچہ اب جو تخلیقات سامنے آئیں ان میں معنوی اسرار تو موجود تھا لیکن یہ اتنا گمبھیر اور پُرپیچ نہیں تھا کہ افسانہ قاری پر اپنا ابلاغ ہی نہ کرے۔ یا افسانہ پڑھنے کے بعد یہ محسوس ہو کہ "کھلے ڈکار دل کی تُرد دل و دماغ کو جلائے دیتی ہے۔" سچ تو یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں کے بعض افسانے تو ہمارے ذہن کی سطح پر اس طرح چپکے ہوئے ہیں کہ آپ جب چاہیں ان کی بازیافت کر کے تخلیقی مسرت کا لطف اٹھا سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر رشید امجد کا افسانہ "قطرہ سمندر قطرہ" رام لعل کا افسانہ "چاپ" بلراج کومل کا افسانہ "کنواں" کلام حیدری کا کٹا ہوا درخت، غلام الثقلین نقوی کا لمحے کی موت، اقبال متین کا افسانہ "گریویارڈ" کمار پاشی کا افسانہ "پہلے آسمان کا زوال" عرش صدیقی کا "باہر کفن سے پاؤں"۔ منیر احمد شیخ کا افسانہ "پی بی ایل ۵۲۶" کلام حیدری کا "صفر" محمد منشا یاد کا "تیرھواں کھمبا" اسد محمد خاں کا افسانہ "باسودے کی مریم" سریندر پرکاش کا "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"۔ چند ایسے افسانے ہیں جو مجھے بے اختیار یاد آ رہے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ہاں تجربے کو تخلیق میں سمونے اور پھر اس سے زندگی کی نئی معنویت اجاگر کرنے کا زاویہ بے حد نمایاں

ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے روایت سے بتدریج علامت نگاری کی طرف پیش قدمی ہے اور ان کے فن میں گہری ریاضت موجود نظر آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے نام نئے بغیر ان افسانہ نگاروں کو ہی تحفظ عطا کیا ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب کو شکایت ہے تو اس نسل سے جو آٹھویں دہائی میں سامنے آئی۔ ان کا خیال ہے کہ "اس نسل کا اپنی روایت سے کوئی گہرا رشتہ نہیں۔ یہ نسل نہ صرف انتشار کا شکار ہے بلکہ یہ انتشار میں مرکزیت تلاش کرنے میں ناکام رہی ہے۔"

جہاں تک عدم مرکزیت اور انتشار کا تعلق ہے تو میں سمجھتا ہوں کہ اس کے لئے نئی نسل کو موردِ الزام ٹھہرانا مناسب نہیں۔ یہ نسل اگر روایت سے اپنا رشتہ مستحکم نہیں کر سکی تو اس میں قصور نئی نسل کا نہیں بلکہ ان واقعات و حوادث کا ہے جن سے اس عہد کا پورا معاشرہ دوچار ہے۔ اور جن کے آگے بند باندھنے سے پرانی نسل ناکام ہو چکی ہے اور اب اعترافِ شکست پر مجبور ہے۔ بیسویں صدی کے آٹھویں عشرے میں دنیا جس تیزی سے سمٹی ہے اس کی مثال اس صدی کے سابقہ عشروں میں نہیں ملتی۔ سپٹنک کی ایجاد، خلائی تسخیر، سیٹلائٹ کے ذریعے نئے رابطوں کی استواری سے پوری دنیا ایک کنبے کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ اب مغرب سے آنے والے نظریات و تصورات اور تہذیبی و ثقافتی اثرات کو رد کرنا ممکن نہیں رہا۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اب مشرق بھی اپنے تہذیبی نقوش بڑی تیزی سے مغرب کو منتقل کر رہا ہے۔ یورپ اور امریکہ کے بڑے بڑے شہروں میں مشرقی آباد کاروں کی متعدد کالونیاں آباد ہو چکی ہیں اور یہ اپنے روحانی اثرات مغرب میں پھیلانے میں ہمہ تن مصروف ہیں۔ چنانچہ ہر سال یورپی اور امریکی باشندے اپنے داخل کی آواز پر روح کی پیاس بجھانے کے لئے مشرق کی طرف لپکتے چلے آتے ہیں۔ تصوف کا ایک سلسلہ جس میں رینے گینوں، شواں اور مارٹن لنگز جیسے مستشرق شامل ہیں یورپ کے قلب میں اپنا مقام پیدا کر چکا ہے اور بقول محمد حسن عسکری اب اسلام کی توضیح میں مغرب بھی معاونت کر رہا ہے۔ اس اجمال سے یہ باور کرنا مناسب ہے کہ اب جو عالمی معاشرہ ترتیب پا رہا ہے اس میں انسانی رشتوں میں بامعنی تبدیلی آرہی ہے۔ اب روایت کا زمانی اور مکانی تصور کسی ایک خطے تک محدود نہیں رہا بلکہ نئی روایت عالمی صورت حال سے مرتب ہو رہی ہے اور یہیں جو عدم مرکزیت اور انتشار نظر آتا ہے وہ بھی کسی ایک علاقے تک محدود نہیں بلکہ یہ عالمی انتشار کا حصہ ہے اور نئی نسل اس انتشار کی گود میں پل کر جوان ہوئی ہے۔ پس اگر یہ

کہا جائے کہ ہم نے نئی نسل کو جو ماحول دیا ہے اس میں شکست و ریخت کا عمل تو تیزی سے ظہور پذیر ہو رہا ہے۔ لیکن نئی تعمیر کی صورت نظر نہیں آتی، تو یہ غلط نہیں ہوگا۔ بیل گاڑی اور چھپر کھٹ کے معاشرے میں پلا ہوا نوجوان جب سپر سانک طیاروں اور آسمان سے باتیں کرتی ہوئی عمارتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو اپنے سانس کا توازن برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اس معاشرے سے نئے افسانہ نگار نے جو علامتیں اخذ کی ہیں وہ پرانی نسل کو ادھ کچری نظر آتی ہیں۔ لیکن یہ حقیقت سے بعید نہیں، ان علامتوں کے پس منظر میں حقیقت کا کھردرا روپ نئے شعور اور احساس کا ہی زائدہ ہے۔ نیا افسانہ نگار اپنے آپ کو نئے زمانے کی حسیت سے الگ نہیں کر سکتا اور اس کے صادق اظہار کے لئے ہی وہ اظہار و اسلوب کے نئے سانچے تراشتا اور فن کی ایک نئی تمثیلی تجریدی یا علامتی صورت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ بعض نئے افسانہ نگاروں کے ہاں ابھی فن کا ریاض مکمل نہیں ہوا۔ لیکن کیا یہ ریاض جدید نظم میں مکمل ہو چکا ہے۔ بلاشبہ بعض افسانہ نگار عرفانِ فن حاصل کرنے سے قبل ہی علامت کے مشکل اور ادق تخلیقی تجربات کرنے لگے ہیں۔ اور وہ حقیقت کی تہہ دار کیفیت کو پوری طرح اجاگر نہیں کر پاتے۔ لیکن اس بطلان کی زد میں سب افسانہ نگاروں کو شامل کرنا اور علامت نگاروں کے پورے قافلے کو غت ربود کر دینا مناسب نہیں۔ اس نسل سے قمر احسن، عشرت ظہیر، منظر الاسلام، محمد منشا یاد، اعجاز راہی، سمیع آہوجہ، افسر آذر، اکرام اللہ، انور زاہدی، احمد داؤد، انور قمر، اکرام باگ، حمید سہروردی، ممتاز احمد خان، انوار احمد، اے خیام، رحمان شریف، علی حیدر ملک، مرزا حامد بیگ، اشفق، نزہت نوری، حسین الحق، احمد جاوید، شوکت حیات جیسے افسانہ نگار بھی ابھرے۔ جنہوں نے اپنے آپ کو مذاقِ طرب آگیں کا شکار نہیں ہونے دیا۔ ان کے پاس اتنی قوتِ مشاہدہ موجود ہے کہ وہ اپنے عہد کے کرب کو تخلیقی قوت سے محسوس کر سکیں۔ چنانچہ ان لوگوں نے اس زمین کو بازیافت کرنے کی سعی بھی جس پر جدید افسانہ اپنے پیر ٹکا سکتا ہے[1]

واضح رہے کہ ان لوگوں کا مزاج شعری ہے اور وہ نئی تخلیقی زبان پیدا کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، چنانچہ اب جو افسانہ لکھا جا رہا ہے وہ شاعری کی اقلیم میں داخل ہوتا نظر آتا ہے۔ اس عہد کا افسانہ بلاشبہ علامتی + تجریدی ہے۔ لیکن خوش آئند بات یہ ہے کہ افسانے میں کہانی اپنی عضوی صورت میں موجود ہے۔

---

[1] "فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو، اس کو کہیں نہ کہیں پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں"۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

کردار بے چہرہ اور بے نام ہونے کے باوجود اپنے اوصاف منکشف کرتے اور ایک مخصوص نوعیت کا ردِعمل مرتب کرتے ہیں۔ چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ نظم کے مماثل تھا۔ یہ افسانہ داخل کی یاترا شخصی زاویے سے کرتا تھا۔ لیکن اب آٹھویں دہائی کا افسانہ غزل کی صورت اختیار کر گیا ہے اور یہ تجربے کی عمومی صورت سامنے لا رہا ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اب علامت کے عقب میں پرچھائیں کی موجودگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ "ریلین پراسس" کے تحت کردار کے گم شدہ حصے کی بازیافت بھی کرتا ہے[1] یہ افسانہ ذہن پر ایک مستقل اثر چھوڑتا ہے اور اکثر اوقات بھلائے نہیں بھولتا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے دریافت کیا ہے کہ آج کی علامتی کہانیوں میں سے کسی ایک کا نام لیا جا سکتا ہے جسے ہم بڑا ادبی تجربہ بھی کہہ سکیں اور تخلیقی بھی ؟" مجھے فی الوقت کئی ایسے افسانے یاد آرہے ہیں جنہیں بڑا ادبی تجربہ کہا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر احمد یوسف کا افسانہ "۲۴ گھنٹے کا شہر" قمر احسن کا افسانہ طلسمات۔ شفق کا افسانہ کمین گاہ۔ حسین الحق افسانہ "آتم کتھا" کلام حیدری کا افسانہ "گولڈن جوبلی"۔ مرزا حامد بیگ کا "بابے نور محمد سے کا آخری گیت" علی حیدر ملک کا "آخری جل کی مچھلی" شوکت حیات کا "نصف" اعجاز راہی کا "سہیم ظلمات"۔ چند ایسے افسانے ہیں جو جدید اردو افسانے کی تاریخ میں اہم مقام رکھتے ہیں اور ذہن پر ایک دیرپا اثر چھوڑ گئے ہیں۔

نئے افسانہ نگار نے روایتی اور آفاقی علامتوں کو استعمال کرنے کی کاوش بھی کی ہے۔ تاہم اس کا زیادہ انحصار نئی اتفاقی علامتوں پر ہے۔ روایتی اور آفاقی علامتیں کثرتِ استعمال سے گھِستی چلی جا رہی تھیں۔ ہر چند یہ علامتیں ابلاغ میں مستقیم معاونت کرتی ہیں۔ لیکن اب یہ نشان یا نظیر کی حیثیت اختیار کرتی جا رہی ہیں۔ جدید افسانہ نگار اپنے تجربے کو تخلیق میں ڈھالنے کے لئے نئی نئی علامتوں کا متلاشی ہے اور عدم ابلاغ کا باعث افسانہ نگار کا عجز نہیں بلکہ قاری کی ذاتی بے بسی اور نارسائی ہے جس نے نئی علامتوں کی تفہیم و تعبیر کی کوشش ہی نہیں بلکہ ان پر ذاتی اور نجی علامت کا لیبل لگا کر مزید تفہیم کا راستہ بھی روک دیا ہے۔ پچھلے دنوں رسالہ "آہنگ" (گیا) میں آٹھویں دہائی کے افسانہ نگاروں احمد یوسف، شوکت حیات، انور قمر، سید محمد اشرف، علی امام، علی حیدر ملک، م، ق، خان، حمید سہروردی، شفق، ناصر بغدادی، شفیع مشہدی، حسین الحق، عبدالصمد اور ممتاز احمد خان، کے جدید افسانوں کے تجزیاتی مطالعے شائع کئے گئے تھے۔ یہ سب افسانہ نگار نئے عہد اور نئی

---

[1] حوالہ کے لئے دیکھئے ڈاکٹر وزیر آغا کا مقالہ "پاکستان میں اردو افسانہ"۔ مطبوعہ نئے تناظر۔

حسیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ کسی مروجہ اور مقررشدہ راستے پر چلنے کے بجائے اپنا راستہ خود تراشتے ہیں اور اپنے قاری کو اس راستے کو دیکھنے کی دعوت دیتے ہیں ۔ مجھے جتنی عصری آگہی ان افسانہ نگاروں کے ہاں نظر آئی اتنی روایتی افسانہ نگاروں کے ہاں آج تک دکھائی نہیں دی۔ وہ صورت واقعہ کو ذاتی آنکھ سے دیکھتے اور اسے علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن افسانوں کے تجزیے ظاہر کرتے ہیں کہ قریباً سب افسانہ نگاروں نے نقاد پر اپنا مفہوم بڑی خوبصورتی سے واضح کیا اور یوں کسی نقاد نے بھی عدم ابلاغ کی شکایت نہیں کی۔ اہم بات یہ ہے کہ جدید افسانہ اظہار و بیان کے نئے زاویوں کے ساتھ ساتھ موضوعات کا تنوع بھی پیش کر رہا ہے۔ اور افسانہ نگار صرف احساسِ محرومی یا شکست خوردگی کو ہی نمایاں نہیں کرتا بلکہ ان عوامل کی دریافت کا فریضہ بھی سرانجام دیتا ہے۔ جو اس محرومی کو پیدا کرتے ہیں۔ چنانچہ جدید افسانہ نگار صرف کہانی بیان نہیں کرتا بلکہ وہ زندگی کا حقیقی نقاد بھی ہے۔ اور اس عمل میں چونکہ اس نے روایتی نقادوں سے انحراف کا زاویہ بھی اختیار کیا ہے اس لئے اسے اپنی آواز پرانے کانوں میں اتارنے میں خاصی دقت محسوس ہو رہی ہے۔

مندرجہ بالا بحث کی روشنی میں اب اس نتیجے پر پہنچنا شاید مناسب ہے کہ علامتی افسانہ منفی رجحان نہیں بلکہ یہ قدیم روایتی افسانے کی توسیع ہے جس سے معنی کی نئی ابعاد اور اظہار کے نئے قرینے سامنے آئے ہیں۔ اس وقت افسانہ نگاروں کی کم از کم تین نسلیں علامتی افسانے لکھ رہی ہیں۔ اور ہمہ اقسام کے تجربے آزمائے جا رہے ہیں۔ ایک زمانے میں شکایت پیدا ہوئی تھی کہ افسانے سے کہانی غائب ہو گئی ہے لیکن پھر ہم نے دیکھا کہ جدید افسانہ قدامت قبول کئے بغیر کہانی کو اپنے بطون سے برآمد کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ چنانچہ اس قسم کے افسانے کو بیک قلم رد کرنا مناسب نہیں بلکہ اس کی طرف محبت اور عنایت کی نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ جدید نظم اپنی عمرِ عزیز کے قریباً سو سال گزار چکی ہے۔ لیکن ایک طبقہ اب بھی اسے چیستان تصور کرتا ہے۔ علامتی افسانہ تو ابھی تجرباتی دور سے گزر رہا ہے کیا یہ کسی التفات کا مستحق نہیں؟

کیا بڑا ادب صرف بڑے شہروں میں پیدا ہوتا ہے؟

اردو ادب کے استاد انجم اعظمی صاحب نے جمال احسانی کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے کہا ہے کہ "چھوٹے شہر میں بڑے تجربے کی توقع مجھے ہے ہی نہیں اور بڑے تجربے کے بغیر بڑا ادب پیدا ہو نہیں سکتا"۔

اس انٹرویو میں انہوں نے اپنا رُخ اظہار ڈاکٹر وزیر آغا کی طرف بھی موڑا ہے اور کہا ہے کہ "ڈاکٹر وزیر آغا کی سمجھ میں یہ بات کیوں نہیں آتی کہ سرگودھا میں ابھی مدتوں ادب پیدا ہونے کی صورت نظر نہیں آتی۔" انجم اعظمی صاحب اس انٹرویو میں خاصے جھلائے ہوئے نظر آئے ہیں۔ تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ وہ خود ساری عمر بڑا ادب پیدا نہیں کر سکے اس لئے اب اس کا غصہ اعظم گڑھ پر نکال رہے ہیں۔ وزیر آغا اور سرگودھا تو ان کی لپیٹ میں محض اس لئے آ گئے کہ ان کے سامنے جمال احسانی بیٹھے تھے جن کی جنم بھوں بھی سرگودھا ہے۔ انجم اعظمی نے ڈاکٹر وزیر آغا کو سمجھایا ہے تو مجھے یقین ہے کہ وہ ضرور سمجھ گئے ہوں گے کہ سرگودھا میں ابھی مدتوں ادب پیدا نہیں ہو سکتا۔ لیکن خدا جانے خود انجم اعظمی اس بات کو کیوں نہیں سمجھے کہ سرگودھا ادب ہی پیدا نہیں کر رہا بڑے شاعر بھی پیدا کر رہا ہے اور ان میں سے ایک جمال احسانی کی صورت میں ان کے سامنے انٹرویو لے رہے تھے۔

انجم اعظمی صاحب نے بڑے تجربے کی بات تو کی ہے لیکن ہمیں یہ نہیں بتایا کہ بڑا تجربہ کسے کہتے ہیں؟ اور یہ چھوٹے شہر میں کیوں پیدا نہیں ہو سکتا؟

انجم اعظمی نے کہا ہے ادب کی تخلیق کو زمان کے بجائے مکان کا پابند بنانے کی کاوش کی ہے۔ طور پر مطمئن ہونے کا احساس ہوتا ہے" اس انٹرویو کو پڑھ کر یہ امر تو واضح ہو جاتا ہے کہ انجم اعظمی اپنے۔

طلبا کو ادب کے بارے میں کس قسم کی باتیں بتاتے ہیں۔ اس سے ان کا فرض کفایہ تو ضرور ادا ہو جاتا ہوگا اور انہیں اطمینان قلب بھی ضرور مل جاتا ہوگا۔ لیکن اس حقیقت سے ان کا کوئی طالب علم ہی پردہ اٹھا سکتا ہے کہ کچھ اس کی تشفی بھی ہوتی ہے یا بد اطمینانی بڑھ جاتی ہے۔

انجم اعظمی نے بڑے ادب کی تخلیق کو زمان کے بجائے مکان کا پابند بنانے کی کاوش کی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی مکانی حیثیت محض ضمنی ہے۔ بڑا ادب ذاتی کے بجائے غیر ذاتی، زمانی لحاظ سے دوامی اور غیر فانی موضوعی کے بجائے معروضی اور خواب گوں کے بجائے حقیقی ہوتا ہے۔ اسے ایک ایسا آئینہ قرار دیا گیا ہے جس میں اپنا عکس بآسانی دیکھ سکتا ہے اور اس کی حدودِ تخلیق زمان و مکان سے ماورا ہوتی ہے۔ اس قسم کے ادب کے لئے بڑا تجربہ بلاشبہ اہمیت رکھتا ہے لیکن یہ ثابت کرنا شاید ممکن نہیں کہ بڑا تجربہ صرف بڑے شہروں سے حاصل ہوتا ہے۔ تجربے کی ضیائیں بوقلموں اور نادیدے بے کراں ہیں بعض اوقات چھوٹے شہر کا ایک چھوٹا سا واقعہ ادیب کی فکری زندگی میں کہرام بپا کر دیتا ہے۔ اور جب تجربے میں ڈھلتا ہے تو ایک بڑے تجربے کی لو دینے لگتا ہے۔ اس کے برعکس صورت واقعہ یوں بھی ہے کہ بڑے شہر میں ہزاروں واقعات کا مشاہدہ کرنے کے باوجود تجربہ ادیب کی ذات کا جزو ہی نہیں بنتا اور بڑا ادب تو کیا چھوٹے ادب میں بھی نہیں ڈھلتا۔ شاید اسی لئے انجم اعظمی نے کہا ہے کہ "اس عہد میں اعلیٰ اور بڑی شاعری ادھر ادھر ملتی ہے"۔ لیکن اس ادھر ادھر میں کسی بڑے شہر کا نام نہیں غصے سے مغلوب انجم اعظمی میرے ساتھ شاید اتفاق نہ کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ بڑا ادب بڑے موضوع کے بغیر معرضِ وجود میں نہیں آتا۔ اس کے لئے خیال اور ہیئت کے اشتراکِ باہمی سے ترتیب پانے دلکش اسلوب کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ لفظ تو ایک جامد جسم ہے اور اسے تخلیق کار کا خیال ہی متحرک اور تازگی عطا کرتا ہے۔ بڑے ادیب کے پاس تخلیقی ساحری کی قوت زیادہ ہوتی ہے۔ اس لئے وہ الفاظ کی مرمریں مورتوں میں افسوں کچھ اس انداز میں پھونکتا ہے کہ لفظوں کو گویائی حاصل ہو جاتی ہے۔ ادیب کا یہ عمل قیدِ مقام سے آزاد ہے۔

بڑے ادب کی تخلیق کے لئے ایک اور اہم چیز ادیب کی شخصیت ہے۔ جس طرح ایک عظیم موضوع کو پُرعظمت اسلوب ہی حُسن و تدبّر سے پیش کر سکتا ہے۔ اسی طرح بڑے موضوع کا خیال بھی صرف اسی ادیب کے ذہن میں پیدا ہو سکتا ہے جو ہمہ گیر شخصیت کا حامل ہو اور جس کے فکر و نظر، علم و دانش اور

بیان و اظہار کے قرینے بوقلموں ہوں۔ ان تمام چیزوں کے حصول و اکتساب کے لئے عقلیت، اصول پرستی، میانہ روی، تہذیبی تفکر، شائستگی اور جذباتی اعتدال وغیرہ بے حد ضروری عناصر ہیں اور یہ تمام عناصر مشینی معاشرے میں تو پیدا ہوتے نظر نہیں آتے۔ جس صنعتی عہد کا ذکر اعظمی صاحب نے فرمایا ہے اس میں عرصہ ہوا دل کی موت واقع ہو چکی ہے۔ اور ہمارے سب سے بڑے شاعر اقبال جو اتفاق سے سیالکوٹ جیسے شہر میں پیدا ہوئے تھے اس کا مرثیہ بھی لکھ چکے ہیں۔

جمال احسانی نے انجم اعظمی سے چھوٹے شہر کی تعریف دریافت نہیں کی۔ انہوں نے یہ بات بھی نہیں پوچھی کہ بڑے شہر کیا در و دیوار کی وسعت سے ناپے جاتے ہیں۔ یا انہیں بڑا بنانے میں بڑی شخصیات کا بھی کچھ حصہ ہے؟ انجم اعظمی اگر اقبال کو بڑا شاعر تسلیم کرتے ہیں تو ان کا مولد سیالکوٹ ہے۔ اس شہر میں فیض احمد فیض بھی پیدا ہوئے ہیں۔ خدا جانے ان کے بارے میں اعظمی صاحب کی کیا رائے ہے؟ سرگودھا یقیناً بڑا شہر نہیں، لیکن احمد ندیم قاسمی اسی خطے کی پیداوار ہیں۔ اب اعظمی صاحب انہیں چھوٹا شاعر کہنے پر اصرار کرتے ہیں تو ان کی مرضی، کم از کم میں تو انہیں چھوٹا شاعر کہنے کی جسارت نہیں کر سکتا۔ بڑے شاعروں کی کچھ مثالیں انجم اعظمی صاحب نے اس انٹرویو میں دی ہیں ان میں ایک اہم مجید امجد صاحب کا بھی ہے جن کے بارے میں اعظمی صاحب کا ارشاد ہے کہ "مجید امجد ادب کی تاریخ میں باقی رہنے والا شاعر ہے"۔ اب تو یہ اعظمی صاحب کو ضرور معلوم ہوگا کہ مجید امجد جھنگ میں پیدا ہوا۔ طویل عرصے تک ٹوبہ ٹیک سنگھ اور گوجرہ میں قیام پذیر رہا۔ اور تا دمِ آخر اس نے زندگی ساہیوال میں گذاری۔ اس اجمال کے مطابق ساہیوال کے بارے میں یہ کہنا کہ چھوٹا شہر ہے کچھ مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ اور مجید امجد کی نسبت سے بڑا شہر تسلیم کرتے میں مجھے کوئی عذر نہیں، لیکن انجم اعظمی نے اسی شہر کے ایک اور نامور شاعر منیر نیازی کو ذرہ بھر گھاس نہیں ڈالی اور اگر وہ منیر نیازی کو لاہور جیسے بڑے شہر کے کھاتے میں ڈالتے ہیں تو منیر نیازی کی نفی کر کے اس بات کو ثابت کر دیا ہے کہ بڑا شہر نہیں ہے۔ اور اگر لاہور بڑا شہر ہے تو منیر نیازی کو ہم بڑا شاعر کیوں تسلیم نہ کریں؟ حیرت ہے کہ انجم اعظمی نے جعفر شیرازی کا نام بھی نہیں لیا۔ حالانکہ وہ اس وقت سے ادبی دنیا میں چھپ رہے ہیں جب اعظمی صاحب دیوارِ دبستان پر لام الف لکھتے تھے۔ ساہیوال اگر بڑا سا ہے تو جعفر شیرازی بڑا شاعر کیوں تسلیم نہ ہو ——؟

انجم اعظمی صاحب نے لاہور کے بڑے یا چھوٹے پن کا ذکر نہیں کیا، صرف اتنا مانتے ہیں کہ

ادب کا مرکز لاہور ہے ۔ اس مرکز سے جو اچھے شاعر رونما ہوئے ہیں ان میں شہزاد احمدؔ اقبال ساجد اور احمد مشتاق ہیں۔ خدا جانے اس بیان میں ان تینوں شاعروں پر کیا بیتی ہوگی۔ تاہم حیرت ہے کہ کراچی جیسے بڑے شہر سے نمایاں ہونے والے رسا چغتائی، اطہر نفیس اور عزیز حامد مدنی کا نام نہیں لیا گیا ہے تو انجم اعظمی صاحب نے اپنا نام کیوں شمار نہیں کیا۔ حالانکہ "بڑائی" کا عنصر تو ان کے نام کا جزو نسبتی ہے اور پاکستان کے بہت سے ادباء کراچی کی چھوٹائی بڑائی کو انجم اعظمی کی شاعری کے پیمانے سے ہی ناپتے ہیں۔

انجم اعظمی کا یہ انٹرویو اس ردِ عمل کا نتیجہ نظر آتا ہے جو گذشتہ دنوں وزیر آغا کے اس بیان پر پیدا ہوا تھا کہ "کراچی نے کوئی بڑا شاعر پیدا نہیں کیا۔" وزیر آغا اس بیان کی نہ صرف تردید کر چکے ہیں بلکہ لکھ چکے ہیں کہ یہ بیان ان سے غلط منسوب ہوا ہے ۔ اور ردِ کفر کے طور پر وہ کراچی کے کئی بڑے ادیبوں کے نام بھی گنوا چکے ہیں۔ خدا جانے انجم اعظمی صاحب اس لکیر کو کیوں پیٹ رہے ہیں جو وزیر آغا کی تردید سے مٹ چکی ہے ۔ انجم اعظمی اردو ادب کے استاد ہیں ۔ تنقید میں ان کو ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔ شاعری کے جائزوں میں ان کے اشعار اکثر اقتباس ہوئے ہیں ۔ کئی کتابیں لکھ چکے ہیں اور مزید لکھ رہے ہیں ۔ اس سب کے باوجود میں اب بھی یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ انہوں نے اپنے آپ کو کراچی کا انیس ناگی ثابت کرنے کی کوشش کیوں شروع کر دی ہے ۔ ان کے ہاں ترقی پسند نظریئے سے انحراف کی جو صورت ابھر رہی ہے کیا وہ انہیں انیس ناگی کی طرف لے جا رہی ہے ؟

مزید صورتوں میں افسوں کچھ اس انداز میں پھونکتا ہے کہ لفظوں کو گویائی حاصل ہو جاتی ہے ۔ ادیب کا یہ عمل قیدِ مقام سے آزاد ہے ۔

جمیلہ ہاشمی ـــــ مُنہ زور جذبوں کی عکاس

دیہات نگاری جمیلہ ہاشمی کے فن کی ایک مخصوص جہت ہے۔ ایک طویل عرصے تک وہ مشرقی پنجاب کے اضلاع جالندھر اور ہوشیار پور کے دیہات اور اس علاقے میں بسنے والے سکھوں کے مزاج کی عکاسی اردو افسانے میں کرتی رہی ہیں۔ لیکن اب ان کے افسانوں میں چولستان کے صحرائی مزاج کا عکس نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے ہم عصر دیہات نگار بلونت سنگھ کے افسانے زیادہ تر حال کا بیانیہ ہیں لیکن جمیلہ ہاشمی نے دیہات کو بالعموم ماضی کے حوالے سے پیش کیا ہے۔ اور افسانہ ان یادوں کے حوالے سے آگے بڑھتا پروان چڑھتا اور نقطۂ عروج پر ایک اچانک خم پیدا کرکے اختتام کی طرف مراجعت کر جاتا ہے جو ان کے بطون میں ایک قیمتی خزینے کی طرح محفوظ ہے۔

جمیلہ ہاشمی کو فطرت نے عورت کا دل اور مرد کا مزاج عطا کیا ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں لطافت اور سفاکی بیک آن پرورش پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ عورت ہونے کے ناطے جمیلہ ہاشمی افسانے کا تار و پود بڑی مضبوطی سے بُنتی ہیں۔ اور نہ صرف صورتِ واقعہ کو اُبھارتی ہیں بلکہ تاثیر میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرنے کے لئے اس ماحول کی تصویرکشی سے بھی پورا فائدہ اٹھاتی ہیں اور اکثر اوقات قاری کو انسانی فطرت کے ایسے خوفناک زاویوں سے آشنا کر دیتی ہیں، جن کا تصوّر تہذیب کے اس عروج کے دور میں شاید ممکن نہیں۔

جمیلہ ہاشمی کے ہاں انسانی زندگی عزّت کے تحفّظ کا نام ہے۔ قول کا پالن اُن کے دیہاتی کرداروں کے ضمیر میں رچا بسا ہوا ہے۔ انتقام کا جذبہ ان کے خون میں ملا ہُوا ہے اور یہ سلسلہ در سلسلہ وراثت میں

منتقل ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہ ایسا پَیر ہے جو دشمن کی موت کے بعد دل کو ٹھنڈک دیتا ہے اور اتنی خوشی مہیا کرتا ہے کہ قاتل خون بھرے ہاتھوں کو سر سے اونچا اونچا کر ماہیا گا سکتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے اس نمائندہ کردار کی مثال "بجھے دیئے" کا ہری سنگھ چاچا ہے جس کا قول ہے کہ

"کھوہ اور گھر تب اُجڑتے ہیں جب ان کا چلانے والا باقی نہ رہے۔"

جس کی ماں مرجاتی ہے تو اپنا سارا پیار اپنی بہن پریتو کے لئے وقف کر دیتا ہے۔ یہی پریتو جسے ہری سنگھ چاچا نے گرنتھ کی طرح پوجا تھا۔ جب جوان ہو کر جوالا سنگھ سے چوری چھپے ملتی ہے تو پیار کی تہوں میں چھپا ہوا غصہ بیدار ہو جاتا ہے۔ اور ہری سنگھ کرپان کے ایک وار سے ہی اس کا سر تن سے جُدا کر ڈالتا ہے۔ پھر وہ پریتو کے محبوب جوالا سنگھ اور اس کی نوخیز بیوی بخشی اور اس کے بوڑھے باپ کرتار سنگھ کو رسیوں سے جکڑ کر باندھ دیتا ہے تو اس کے اندر چھپا ہوا انصاف کا بے نام سا جذبہ سر اُبھارتا ہے اور وہ کہتا ہے:

"بخشی تو نے میرا قصور نہیں کیا۔ میرا تیرا کوئی جھگڑا نہیں، تو اگر چاہے تو بچ سکتی ہے تو جوالا سنگھ کے ساتھ کیوں آگ میں پڑے، بول بخشی تیری اور میری بہن کی پریت تھی۔ اب وہ پریت تھی۔ اب وہ پریت نہیں۔ وہ بھی نہیں رہی۔ پر مجھے تجھ کو کچھ نہیں کہنا۔"

لیکن بخشی کے دل میں تو غصہ پل رہا ہے پھنیر سانپ شونکارے مار رہا ہے۔ وہ چھوٹی سی گندی میلی گٹھڑی پل بھر میں عقلمند مٹیار بن جاتی ہے۔ اب اس کے سامنے موت کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ وہ کہتی ہے:

"ہری سنگھ! گرنتھ کے سامنے میرے اور جوالا سنگھ کے پھیرے ہوئے تھے اور میں نے بھی آخر تک اس کا ساتھ دینے کا قول کیا تھا۔ تب واہ گرو بھی وہاں تھا۔ اب بھلا میں اسے چھوڑ کر کہاں جاؤں گی۔ اس کے پیچھے زندہ رہ کر کیا کروں گی؟ بتا؟"

پھر وہ کرتار سنگھ سے مخاطب ہوتا ہے۔

"چاچا! تیری میری کوئی لڑائی نہیں۔ میرا باپو تیرا بھائی تھا، تو ہماری برادری کا سب سے عقلمند آدمی ہے۔ تیری بات چوپال میں کسی نے بھی رد نہیں کی۔ تا میں کیا کروں؟

جوالا سنگھ نے میری عزت پر ہاتھ ڈالا ہے۔ بس اسے چھوڑ نہیں سکتا چاچا۔ پر تیری
زندگی تیرے اپنے ہاتھ میں ہے۔ گر تو چاہے تو میں تجھے چھوڑ سکتا ہوں۔"
لیکن کرتار سنگھ چاچا کے سر پر بڑھاپا ہے۔ اور اس نے زندگی مردوں کی طرح بسر کی ہے۔ وہ
کہتا ہے :۔

"ہری سنگھ پوت یہ زندگی کی ڈگر ہے جس کو ہم میں سے کوئی بھی بدلنے کی طاقت نہیں رکھتا
تو نے جو کچھ کیا اگر نہ کرتا تو مرد نہ ہوتا۔ تیری راہ سیدھی ہے۔ میں تجھے دوش نہیں دوں گا۔
پر اب میں بہت بوڑھا ہو چکا ہوں اور جوالا سنگھ کے بعد تجھ سے اس کی موت کا بدلہ لینے کے
قابل نہیں۔ میری ہڈیوں میں اب نہ وہ جوش ہے اور نہ وہ طاقت۔ جوالا سنگھ کے بعد میں زندہ
رہ کر کیا کروں گا۔ ہری سنگھ اچھا ہے تو جو کچھ اس کے ساتھ کرنا چاہتا ہے کرلے، پر ہم
اس کا ساتھ دیں گے میں بھی اور بخشی بھی۔"

تب ہری سنگھ چاچا نے ان سب کے گرد پنچھی کے ڈھیر چنے اور مٹی کا تیل چھڑک کر آگ لگا دی۔
اور اسی رات میلے پہنچ گیا جہاں اس نے سارے سودے خسارے کے کئے۔ پھر اسے کسی عورت پر اعتبار
نہ رہا۔ اس کے لئے ہر عورت پر یتو تھی۔ اگر وہ اللہ دیتا سے سکتی تھی تو پھر ہر عورت غلط ہے اور جب سرجو ہری
سنگھ کے سہاگ کی مہندی رچا کر میکے سے رخصت ہوئی تو عورت کا کھویا ہوا وقار اس کے راستے میں حائل
ہو گیا۔ تب ہری سنگھ نے سندر سپنوں جیسی سرجو کا ہاتھ پکڑا اور تیز دھار والی کرپان سے اس کے ٹکڑے
کر دیئے۔

دیہات نگاری میں بلونت سنگھ جمیلہ ہاشمی کا معاصر افسانہ نگار ہے۔ بلونت سنگھ خود سکھ ہے۔
اس لئے اس نے سکھوں کے مزاج اور ان کی نفسیات کو سمجھنے اور اس کی حقیقت کو صداقت سے بیان
کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ لیکن جمیلہ ہاشمی کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے ہاشمی مسلمان
ہو کر سکھوں کے کلچر کو ان کی عادات و خصائل سے اخذ کیا۔ اور ایک نادرہ کار چابکدستی سے کہانی کے بطون
میں شامل کر دیا۔ جمیلہ ہاشمی کا مشاہدہ اتنا گہرا اور اظہار کی قوت اتنی بے پناہ تھی کہ لوگ اس سے متاثر
ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور ایک لمبے عرصے تک یوں محسوس ہوا، جیسے جمیلہ ہاشمی کے عقب سے بلونت سنگھ
ہی بول رہا ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ان دونوں کے اظہار کے دھارے بہت جلد الگ ہو گئے۔ جمیلہ ہاشمی کے

پُرخلوص بیانیہ نے اپنا اسلوگ الگ تراش لیا۔ اور اپنے فن کی ایک نئی جہت تلاش کر لی۔ بلونت سنگھ تحرک اور معانی کو گرفت میں لیتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے بیانیہ پر حزن کی ایک دبیز تہہ چڑھی ہوئی ہے۔ یہ حزن "روہی" اور "رات کی ماں" جیسی کہانیوں میں زیادہ نمایاں ہے جن میں جمیلہ ہاشمی کی تیز نگاہ نے چولستان کا بنا لینڈ سکیپ منتخب کیا ہے اور اس لینڈ سکیپ کو حقیقت نگاری سے پیش کرنے کے لئے ان کے پُرخلوص بیانیہ نے اسلوب کی ایک نئی نہایت بھی دریافت کی۔

جمیلہ ہاشمی کے فن نے ایک دیہات سے دوسرے دیہات تک ایک فضا سے دوسری فضا تک تخلیقی سفر طے کیا ہے۔ یہ فاصلہ زمینی اعتبار سے سینکڑوں میلوں پر محیط ہے تو یہ زمانی اعتبار سے بھی سینکڑوں سالوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اس تمام عرصے میں جمیلہ ہاشمی بیتی یا دوں گزری محبتوں، مایوسیوں ناکامیوں خوشیوں اور مسرتوں کی لاشیں جمع نہیں کرتی رہیں بلکہ ان کے ہاں دھرتی سے وابستگی کا ایک فلسفیانہ زاویہ پیدا ہوا۔ انہوں نے دیہات کے ماحول اور گاؤں کی فطرت کا مطالعہ کیا تو ان کا اولین احساس یہ تھا کہ زمین بے جان نہیں بلکہ ذی روح ہے۔ یہ احساس جمیلہ ہاشمی کے افسانوں میں ایک بہت بڑی انقلابی کروٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ چنانچہ جمیلہ ہاشمی کے لکھے ہوئے سکھ کلچر کے ابتدائی افسانوں کا موازنہ روہی کلچر کے آخری افسانوں سے کریں تو ان دونوں میں نمایاں فرق نظر آتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جمیلہ ہاشمی نے اول الذکر افسانوں میں کرب نگاری کا خوبصورت مظاہرہ کیا ہے۔ لیکن روہی میں جمیلہ ہاشمی ایک ایسے افسانہ نگار کے روپ میں سامنے آئی ہیں جو داخلی اور خارجی طور پر ایک توانا فن کار ہیں اور ان کے مشاہدے اور مطالعے کی حدیں بے پناہ وسعت اختیار کر چکی ہیں، چنانچہ اب ان کا افسانہ فنی شعبدہ نگاری کا محتاج نہیں۔ اسی دور میں جمیلہ ہاشمی نے دھرتی کی تخلیقی اہمیت کو اُبھارا ہے۔ اور دوسرا اہم موضوع عورت ہے جو ستی ستونتی ہے۔ عورت گھر کی وحدت کو مضبوط کرتی ہے۔ اپنی جڑیں زمین میں اتارتی ہے اور اگر کوئی خلاف قوت ان جڑوں کو اکھاڑنے کی کوشش کرے تو وہ مُرجھا جاتی ہے۔ اور اپنی آبیاری کے لئے کنوئیں میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ گیلی زمین جمیلہ ہاشمی کے ہاں ایک بالکل الگ نوعیت رکھتی ہے۔ ان کا ایقان ہے کہ:

" بھیگی ہوئی زمین کسی پاگل عورت کی طرح اپنے سارے خزانے سامنے سجا دیتی ہے ذرا ذرا سے پھوئی، کونپلیں اور لہراتی ہوئی خوشبوئیں، کبھی سامنے کی طرح منہ کر کے چل رہے ہو

تو گندم کی بالوں کی مہک ہوگی۔ دوسری طرف منہ کرو تو پانی پرسے آئی ہوئی ہوا کی نمی میں مل کر کوئی انوکھی نرالی باس ہوگی جسے پہچاننا مشکل ہوگا۔ آدمی گیلی بارش سے نہائی ہوئی دھرتی پر چلتا آپ ہی پاگل ہونے لگتا ہے۔"

جمیلہ ہاشمی کا نسوانی مزاج فطری طور پر بارگل ہے وہ خود دھرتی ہے۔ تاہم انہوں نے آسمان کی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا۔ وہ اس برکھا کی متلاشی نظر آتی ہیں۔ جو آسمان سے برستی ہے تو زمین کے بھاگ کو جگاتی ہے۔ چنانچہ جب زمین اور پانی کے وصال کا یہ لمحہ آتا ہے تو جمیلہ ہاشمی کے دیہات پر ایک وارفتگی سی چھا جاتی ہے۔ اس کیفیت کی ایک جھلک مندرجہ ذیل اقتباس میں ملاحظہ ہو:۔

"بہت پانی پڑے گا اتنا کہ ایک سال کے لئے کافی ہو" بڑھیا نے کہا اور کوئی بولا تک نہیں۔ اجنبی خوشبوئیں ایک جھونکے کی طرح آئیں۔ پھر ہوا جھاڑیوں میں سرسرائی اور پہلی بوند ٹپ سے میرے ماتھے پر گری۔ زمین تالیاں بجا بجا کر گویا پانی کے آنے کی خوشی میں گانے لگی ہو۔ بہیں آوازوں اور پانی نے گھیر لیا۔ سن سن کرکے تپی ہوئی ریت بجھ گئی۔ میں خلائی خیمہ سا بنائے بیٹھا تھا۔ اور اونٹ کی اوٹ میں تھا، جو گردن بڑھا کر بلبلاتا تھا اور ہماری مسرت میں شریک تھا پانی کی چادریں۔ بجلی کے لہریوں اور بادل کے اندھیروں سے ہم پر پردوں کی طرح گرائی جا رہی تھیں۔ (افسانہ "شدت")

جمیلہ ہاشمی کے افسانوں میں گاؤں ماں کی آغوش ہے، جس میں پناہ لیتے ہی ساری تھکن دور ہو جاتی ہے۔ اس پر مصیبت یا مقدمہ نازل ہو جائے تو اس کا امن وسکون تباہ ہو جاتا ہے۔ مصیبت ٹل جائے تو مسرتوں کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ دھرتی ماں اپنے جامے میں نہیں سماتی۔ اور اس کے بچے خوشیوں کو آپس میں تقسیم کرنے کے لئے رت جگا مناتے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی نے سرخوشی کی اس کیفیت میں اپنے قاری کو شریک ہونے کی صلائے عام دی ہے۔ مثال کے طور پر رات کی ماں کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:۔

"اس شام مقدمہ جیتنے کی خوشی میں لپاروں کی بستی میں رت جگا ہوا۔ گل خان اور اس کی ماں بہت خوش تھے۔ کندن کی نندیں جو پرے کی بستیوں میں بیاہی تھیں آئی ہوئی تھیں اور کھانوں پر لدی بیٹھی تھیں۔ اٹھتیں تو اپنے گھاگرے سنبھالتیں۔ ٹھنک ٹھنک کر چلتیں اور ناز سے چاروں طرف دیکھتیں۔ ان کی آنکھوں میں غرور کی جوت سی تھی۔

جو ستاروں ٹکے ماتھے پر آئے دوپٹوں کے ساتھ مل کر اور بھی گہری لگتی تھی۔ ڈھولک بجاتی عورتیں اور راگوں کے پھریرے اڑاتے لبوں سے انہوں نے ایک رنگ پھیلا رکھا تھا۔ یہ جیت کی خوشی کا انوکھا تہوار تھا۔"

اب ایک منظر فصل کو کامیابی سے کاٹ لینے کے بعد کے زمانے کا ملاحظہ ہو۔

"فصل کٹ گیا۔ جاٹ شادیوں اور ہنگاموں کے لئے زیور کپڑا خریدنے میں لگ گئے۔ بازاروں میں اپنے گھاگرے گھماتی مٹیارن، پھولوں والے جوتے پہنے اور ململی چادریں لئے عورتیں دکانوں پر بیٹھ کر ریشمی تھانوں کو ہاتھ لگا کر دیکھتیں اور بھاؤ تاؤ کرتی مٹھائی خریدتیں اور اپنے جسموں سانسوں کی خوشبو پیچھے چھوڑتی چلی جاتیں۔ بازار رنگ اور نور سے بھرے لگتے تھے۔ گرمی اب اپنے شباب پر تھی۔ لو چلتی تھی اور لوگ بادلوں کی راہ دیکھتے تھے۔ اڑتی خاک سے بیزار تھے۔ سورج سوا نیزے پر کھڑا رہتا۔ راتیں بستیوں میں چراغوں، گیتوں اور ہنگاموں کی براتیں لے کر اترتیں۔ گلی گلی ایک میلہ سا لگتا۔"

(افسانہ "رات کی ماں")

ماجھے کے کھیتوں سے لے کر چولستان کے صحراؤں تک جمیلہ ہاشمی نے زندگی کے کئی رنگ دیکھے ہیں۔ تاہم ان کے ہاں یہ سب رنگ ایک جیسے نہیں۔ وہ زہر کے رنگ کو لہو کے رنگ سے الگ کر کے دکھانے کا سلیقہ جانتی ہیں۔ ان کے ہاں زندگی کے ایک جہنم سے دوسرے جہنم میں کود جانے کا حوصلہ بھی ہے اور وہ نفرت کے رنگ کو محبت کے رنگ سے علیحدہ بھی کر سکتی ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کے اوّلیں دور کے افسانوں میں جیوانی جذبہ زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے سکھ کردار صرف لمحے کو اہمیت دیتے ہیں۔ اور اس سے لذت کشید کرتے ہیں۔ انہیں یہ لذت کام و دہن کی تواضع سے بھی حاصل ہوتی ہے اور دشمن کی للکار کا جواب دے کر بھی جمیلہ ہاشمی کے نئے افسانوں میں نہ صرف منظر بدل گیا ہے بلکہ ان افسانوں میں کردار بھی نئے ابھرے ہیں۔ یہ افسانے صحرا کی مٹی سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ سرزمین جہاں چاروں طرف ریت ہی ریت ہے عجیب وغریب مناظر سے سجی ہوئی ہے۔ اس کے ویرانوں میں نیلاہٹوں کی دلفریبی ہے۔ اونچے ٹیلوں پر چڑھتے سورج کی گلابیاں طویل سرابوں پر ہرنوں کی ڈاریں، کھجور کے تنہا درخت، ریت کے بل کھاتے لہریئے اور دھوپ اکا دکا بادلوں کے نشان، رنگین کلغیوں اور بڑی بڑی دُموں والے پرند، ماڈیں ہو کر صحرا میں جھانکتے ہوئے تیتر، شرمیلی مسکراہٹوں

والی سیاہی مائل راتیں اور اونٹوں کے قدموں تلے نا مختتم پُر اسرار راستے اور ان راستوں پر مسکراہٹوں کو دوپٹوں کی اوٹ میں چھپاتی ہوئی کنواریاں جن کی قسمت کی لکیریں دھول ریت اور سراب میں گم سم حیران کھڑی ہیں کہ انہیں محبت کرنے کی اجازت نہیں اور جو اپنے خاوند اور خریدار کا انتظار کرتے کرتے بالآخر موت کے گھاٹ اتر جاتی ہیں۔ یہ عجیب آزاد زندگی ہے۔ کہیں جانے کی جلدی نہیں۔ کچھ کرنے کی تعجیل نہیں۔ کوئی قانون نہیں۔ اور پھر بھی ایک نظام ہے مربوط اور سادہ جس سے ہر کام ہوتا ہے اور اندر بس امن ہی امن ہے سکون ہی سکون ہے۔ نفرتیں اور کدورتیں موجود ہیں۔ لیکن ایسے کہ دھل دھلا کر جیسے سب کچھ اُجلا ہو گیا ہے۔

تیس ہزار مربع میل کے رقبہ پر پھیلا ہوا یہ صحرا کبھی آباد تھا۔ یہ جگہ دریا کی گزرگاہ تھی۔ یہاں ہرے بھرے گاؤں اور بستیاں آباد اور خوش تھیں۔ نہریں تھیں، زندگی تھی، پھر ہولے ہولے یہ سارے علاقے بے توجہی کا شکار ہو گئے۔ نہریں ریت سے اٹ گئیں۔ آبادی کم ہو گئی۔ گاؤں اُجڑ گئے۔ جانوروں کے گلّے لیکر روہیلے پانی اور چارے کی تلاش میں شہروں کی طرف نکل گئے۔ اور وہیں آباد ہو گئے۔ جب برسات آتی ہے تو روہی آباد ہو جاتی ہے۔ لوگ اپنے اپنے گھروں کو واپس آجاتے ہیں۔ پھر میلہ لگتا ہے۔ اس میلے میں اونٹوں سے لے کر لڑکیوں تک کے سودے ہوتے ہیں۔ کنواریوں کی بولی دی جاتی ہے۔ اس علاقے کی ہیروئن مریم ہے جس کے بارے میں مشہور ہے۔

"مریم لڑکی نہیں ایک قوت ہے۔ تم شہر سے جیت سکتے ہو۔ اسے گرا سکتے ہو مگر مریم کسی بھی آدمی سے زیادہ ہے۔"

مریم کا شہری خریدار اس کے باپ نور خان کے آگے دستِ سوال دراز کئے کھڑا ہے۔ اور کہہ رہا ہے۔

"میں مریم کو چاہتا ہوں۔ اگر تم مجھے اپنی لڑکی دے دو تو میں ساری عمر اس سے محبت کرنے کا وعدہ کرتا ہوں۔"

لیکن اس خطّے کے سماجی رسوم اور شادی بیاہ کے رواج مختلف ہیں۔ یہ لوگ دوامی محبت کی قید میں گرفتار نہیں ہوتے۔ یہ آزاد صحرائی لوگ ہیں اپنی من مرضی کے مالک ——— نور خان کہتا ہے:

"سائیں ہمارے یہاں عورت سے محبت کرنا اور ساری عمر محبت کرنا ضروری نہیں .... عورت تو خرید و فروخت کی شے ہے ..... چاہے ہم بیٹیوں کو کتنے پیار سے پالیں آخر

تو انہیں اپنے گھر جانا ہے۔ وہاں اگر ان کا نصیب اچھا ہوتا ہے تو ان کے ساتھ اچھا سلوک کیا جاتا ہے۔ اور عورتیں بھی خاموش گائیوں کی طرح اس سے زیادہ کچھ نہیں مانگتیں۔"

جمیلہ ہاشمی نے قسمت اور نصیب کے سہارے پلنے والی اس مخلوق کو اور اس کے گرد پھیلی ہوئی پُراسرار فضا کے سحر کو پوری چابکدستی سے برقرار رکھا ہے اور زندگی اُلجھی ہوئی کہانی کو سُلجھانے کے بجائے ان رنگوں کو فطری انداز میں سمیٹتا ہے، جو روہی کے گرد ہمہ جہت میں پھیلے ہوئے ہیں۔ بلاشبہ اس فضا میں ذہن نئے نئے سوالات کو اُبھارتا ہے لیکن ان کا جواب کہیں نہیں ملتا۔ انہیں سوالات سے جمیلہ ہاشمی نے روہی کا فلسفہ اخذ کیا ہے۔ چنانچہ اس علاقے کے باشندوں کا ایقان ہے کہ:-

"آدمی حالات کے ہاتھ میں ایک ادنیٰ کھلونا ہے۔ قدرت ہر رات بادشاہ کی طرح نئے آدمی کو منظورِ نظر بناتی ہے اور پھر اسے ناکام و نامراد پھر دیتی ہے۔"

★

"زندگی میں انسان اتنی دفعہ ٹوٹتا ہے کہ پھر اسے ٹوٹنے کا رنج نہیں ہوتا۔ وہ کرچیں سمیٹ کر ایک سے دوسری منزل کو چلتا رہتا ہے۔ آدمی میں ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کو جوڑنے کی ہمت آپ سے آپ آجاتی ہے۔"

★

"دنیا آگے جائے یا پیچھے آدمی کے لئے کیا فرق پڑتا ہے۔ موت اچھا برا برابر کر دیتی ہے۔۔۔۔۔ ساری عقل لگا لو تب بھی یہی کچھ ہوتا ہے۔ مگر کائنات سے آدمی کا رشتہ ٹوٹ جائے تو بڑا فرق پڑ جاتا ہے۔"

جمیلہ ہاشمی نے چولستان میں آباد خانہ بدوش روہیلوں کی کہانیاں لکھ کر انسان اور فطرت کے رشتے کو مضبوط کرنے کی کاوش کی ہے۔ انہوں نے سماجی بندھنوں کو اور سماجی رسوم رواج کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔ وجہ یہ ہے کہ موت انسان کا فطری انجام ہے۔ لیکن فطرت سے تعلق خاطر ٹوٹ جائے تو یہ فطری انجام زندگی میں ہی موت کا منظر دکھا دیتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کے روہی افسانوں کی رفتار روہی کی رفتار کے ساتھ ہم قدم و ہم آہنگ ہے۔ چنانچہ جمیلہ ہاشمی کو افسانے کے کلائمکس تک پہنچنے کی جلدی

نہیں۔ وہ کسی روایتی اسلوب کی جامد پابندی بھی نہیں کرتیں۔ اس کے باوجود جمیلہ ہاشمی کا اپنا فنی نظام ہے ایک ضابطہ ہے اور یہ سب کچھ ۔۔۔۔ کردار، فضا، پلاٹ، اسلوب —— جب باہم مدغم ہو جاتے ہیں تو جمیلہ ہاشمی کا افسانہ جنم لیتا ہے جس میں سحر بھی ہے اور اسرار بھی، شعریت بھی ہے اور حقیقت نگاری بھی، اور جو ایک دفعہ پڑھے جانے کے بعد آپ کے ذہن کا تعاقب طویل عرصے تک کرتا رہتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے افسانوں میں سماجی ناہمواریوں کا واضح احساس موجود ہے۔ لیکن انہوں نے اپنے اس احساس کو کدورتوں اور نفرتوں کے فروغ کے لئے استعمال نہیں کیا۔ ان کے ہاں شہر اور دیہات کی اکناف الگ الگ ہیں۔ یہ آپس میں کبھی کبھی مصافحہ بھی کرتے ہیں۔ ان کے درمیان معانقے کی نوبت بھی آتی ہے لیکن اس موافقت کے بعد یہ جلد ہی اپنی اپنی حدود میں سمٹ جاتے ہیں۔ افسانہ "شدت" میں دیہات شہر کو مسحور کر لیتا ہے اور بے اختیار کہہ اٹھتا ہے۔

"یہ عجیب آزاد زندگی تھی۔ میری دنیا سے یکسر مختلف، میں پہلی بار راتوں کی سجاوٹ کے جادو سے آشنا ہوا ۔۔۔۔۔۔۔ ان کی محبت میں گرفتار ہوا ۔۔۔۔۔ مجھے تو اس زندگی سے پیار ہو چکا تھا"

روہی کا واحد متکلم زیادہ ہشیار اور پرکار ہے۔ وہ دیہات پر گرفت مضبوط کرنے کے لئے تمام حیلے استعمال کرتا ہے۔ لیکن کنواری اور عفت در مریم جو اپنی خوبصورتی سے گناہ کی حد تک آشنا ہے۔ اسے شکست سے دوچار کر دیتی ہے اور شہر روہی کی اس کنواری لڑکی کے پاؤں تلے نہ صرف روندا جاتا ہے بلکہ یہ بھی ثابت ہو جاتا ہے کہ روہی کی دوشیزہ اپنے جذبات بھی رکھتی ہے اور وہ صرف فروخت کی جانے والی چیز نہیں۔ چنانچہ شہر اپنے کاندھے پر جلتی ہوئی یادوں اور سبز سلگاؤ حسرتوں کی لاش اٹھا کر واپس چلا جاتا ہے۔ ملول، اداس اور پشیمان روہی بظاہر محبت کی ناکامی کا افسانہ ہے۔ لیکن یہ درحقیقت شہر کی یلغار اور دیہات کی مدافعت کا منظر نامہ زیادہ ہے۔ روہی دیہات کی فتح مندی کی کہانی ہے اور اس میں جمیلہ ہاشمی نے دھرتی کا تحفظ چاند بی بی کی طرح کیا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے بیشتر دیہاتی افسانے بیانیہ اسلوب میں ہیں۔ ان میں واحد متکلم افسانے کا راوی بھی ہے اور اکثر اوقات یہ افسانے کا مرکزی کردار بھی ہے۔ تاہم افسانہ نگار نے واحد متکلم کی نظر کو محدود نہیں ہونے دیا۔ وہ زندگی کے خارج پر نظر ڈالتا ہے تو شعریت اور لطافت اکتساب کرتا ہے اور فضا اور کردار

کے سارے حُسن کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔ وہ زندگی کے داخل کی طرف دیکھتا ہے تو زندگی کا فلسفہ ظہور میں لاتا ہے۔ ایک ایسا فلسفہ جس کا بیج اس علاقے کے رسوم ورواج سے پھوٹتا ہے اور پوری زندگی پر حاوی ہو جاتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے دیہاتی افسانوں کا مجموعی تاثر حزنیہ ہے۔ وہ حُسن کو تار نظر میں پیٹنے کا عمدہ سلیقہ رکھتی ہیں۔ وہ جزئیات کی خوبصورت مالا تیار کرتی ہیں اور پھر اس مالا کو کردار کے گلے میں ڈال کر اس کی رعنائی میں اضافہ کر دیتی ہیں۔ اب قاری نہ صرف کردار کو مرکزِ نگاہ بنانے پر مائل ہو جاتا ہے بلکہ اس مالا نے حسن کی جس نئی نہج کو ابھارا ہے۔ اس کے سحر میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اردو افسانے میں دیہات کو اس باریک نظری سے پیش کرنا جمیلہ ہاشمی کی ایک انفرادی خوبی ہے۔ اور اس میدان میں تاحال اس کا کوئی حریف سامنے نہیں آیا۔

رشید امجد کا افسانہ — تجرید اور علامت کا شعری پیکر

رشید امجد کا شعری لہجہ علامتی اظہار اور تجریدی ڈھانچہ سب مل کر اس کے فن کی ایک نمائندہ جہت اور اس کا منفرد تشخص قائم کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ رشید امجد تجربوں کے سیلابِ رواں میں بہہ کر ٹھوس کہانی کو گرفت میں نہیں لیتا بلکہ اس تاثر کو پکڑتا ہے جو سیال صورت میں تجربے کے مرکزہ میں موجود ہوتا ہے اور صرف تخلیقی افسانہ نگار کے ذہن کی طرف خود بخود لپکتا چلا آتا ہے۔ "بے زار آدم کے بیٹے" "ریت پر گرفت" "سہ پہر کی خزاں" سے "ریت چھڑیں خود کلامی" تک رشید امجد نے خاصہ طویل سفر طے کر لیا ہے اس تمام سفر طے کر لیا ہے۔ اس تمام سفر میں اس نے اظہار و ابلاغ کے چند بے حد نادر تجربے کئے اور یوں اپنے تخلیقی ذہن کی جدت سے مشاہدے کی تقلیب کی۔ وہ موضوع سے لپٹنے کے بجائے اس جوہر کو تلاش کرتا ہے جو بالعموم فن کار کی نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ اور بعض اوقات افسانہ تخلیق ہو جانے کے بعد ہی قاری پر منکشف ہوتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے درست لکھا ہے کہ "رشید امجد کا فن احساس کی ان سطحوں کو چھونے کی جانب سرگرم سفر ہے جو آسانی سے دسترس میں نہیں آتیں۔" شمس الرحمٰن فاروقی نے رائے ظاہر کی کہ "رشید امجد نے داستانی یا اسطوری رنگ اختیار کئے بغیر ہی ایک نئی طرح کی افسانوی فضا خلق کرنے میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ہے۔" چنانچہ رشید امجد کی انفرادیت یہ ہے کہ اس نے انور سجاد کے تجریدی انتظار حسین کے علامتی تجربوں میں مدغم ہو جانے کے بجائے اپنی راہ الگ تراشی اور جدید افسانے کے ٹوٹے ہوئے فریم میں ایسی تصویریں پیش کیں، جو حقیقت کی سطح کو چھوتی اور معنی کے انکشاف سے ارفع جمالیاتی سطح تک پہنچانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔

کچھ عرصہ قبل ڈاکٹر وزیر آغا نے افسانے کی بحث میں علم الحیات کے ایک تجربے کا ذکر تھا۔ اس تجربے کے مطابق درخت کے کٹے ہوئے پتے کی تصویر ایک نئی سائنسی تیکنیک کے مطابق اتاری گئی تو اس تصویر میں پتے کے کٹے ہوئے حصے کا ہیولہ بھی اپنے دھندلے خطوط کے ساتھ اُبھر آیا۔ رشید امجد کا افسانہ 'اس کیرلین عمل' کی شاید سب سے نمائندہ مثال ہے کہ وہ فریم کو شکستہ حالت میں دیکھنے کے باوصف اس کے ٹوٹے ہوئے حصوں کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ اس کے افسانوں کے پیش منظر سے حقیقت کا پس منظر اجاگر ہوتا ہے۔ گزرا ہوا واقعہ اور بیتی ہوئی بات استعارہ بنتی ہے۔ لیکن یوں نہیں کہ آپ بے محابا رشید امجد کے افسانے کو کسی گزشتہ واقعے کے فریم میں رکھ کر پرانے واقعے کی بازیافت تو کر لیں، لیکن رشید امجد کے افسانے کو بھول جائیں۔ رشید امجد اپنا اثبات اپنے افسانے سے کراتا ہے۔ مہدی جعفر نے رشید امجد کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بات درست لکھی ہے کہ "رشید امجد جو بات کہنا چاہتے ہیں وہ تلمیح کی ٹرانسفاریشن کے واسطے سے کہہ جاتے ہیں۔ وہ عصر کی بگڑی ہوئی حالت کی عکاسی کرتے کرتے ایسی سطح کی نشان دہی کرنے لگتے ہیں جہاں پر تازہ دم ہونے کی گنجائش ہو ——— غور سے دیکھئے تو بے زار آدم کے بیٹے" سے لے کر "پت جھڑ میں خود کلامی" تک رشید امجد کے افسانوں کے چار مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ یہ اس کے فن کے چار پڑاؤ ہیں، جن میں رشید امجد ایک تجربے سے دوسرے تجربے کی طرف لپکتا ہے۔ اور پھر ہر پڑاؤ پر تھوڑی دیر کے لئے تازہ دم ہونے کے لئے ٹھہر جاتا ہے۔ تاکہ تجربے کی گرہ کھل جائے اور وہ تاثر کی نئی لہر کو پکڑ سکے۔

رشید امجد کی کتاب "پت جھڑ میں خود کلامی" اس کے افسانوں کا تازہ ترین مجموعہ ہے۔ "سہ پہر کی خزاں" اور پت جھڑ میں خود کلامی کے درمیان جو وقفہ ہے اس میں رشید امجد نے "پاکستانی ادب" کا انتخاب چھ جلدوں میں شائع کیا۔ "تعلیم کی نظریاتی اساس" پر مضمون کا ایک مجموعہ مرتب کیا، اور "اقبال ——— فکر و فن" کے عنوان سے مختلف ادباء کے مضامین جمع کئے اور اطرافِ اقبال سمیٹنے کی کاوش کی۔ یہ سب کارنامے ملک بھر میں تحسین کی نظر سے دیکھے گئے۔ مجھے خدشہ تھا کہ رشید امجد اس سیلاب ستائش میں بہہ کر کہیں اپنے تخلیقی فرض سے ہی غافل نہ ہو جائے۔ میں ترتیب و تدوین کے کام کو بے حد اہم تصور کرتا ہوں۔ تاہم میری رائے میں (اور یہ ضروری نہیں کہ آپ اس رائے سے متفق بھی ہوں) یہ کام وہ لوگ نسبتاً بہتر سرانجام دیتے ہیں جو تخلیق کے جوہر سے محروم ہو کر بانجھ پن کا شکار ہو چکے ہوں۔ رشید امجد کی خوبی یہ ہے کہ اس نے ترتیب و تدوین کو بھی اپنے تجربے کا جزو بنایا۔ چنانچہ اب جو اس کا نیا مجموعہ چھپا ہے تو اس میں یہ بات بالخصوص متاثر کرتی ہے کہ اس نے اپنے افسانے

کے مختصر اجمال میں استعارے کو کثیر الابعاد صورت میں استعمال کرنے کا تجربہ کیا ہے۔ اس کی دوسری خوبی یہ ہے کہ اس نے پاکستانی ادب ۔ پر ایک کلی نظر بھر انتخاب ڈالی تو اس سے پوری کائنات کے ماضی پر نگیہ ڈالنے کا انداز بھی سیکھا۔ اس کے پہلے افسانوں میں "قطرہ سمندر قطرہ" شاید واحد افسانہ ہے جس میں رشید امجد زمان و مکان کی قیود کو پار کر کے ماضی کی طرف تخلیقی سفر اختیار کرتا ہے۔ حال کی طرف لوٹتا ہے اور پھر ماضی کو زمانِ موجود میں سانس لیتا ہوا دکھاتا ہے۔ یہ افسانہ ایک ٹھوس حقیقت کے گرد اپنا تار و پود مرتب کرتا ہے۔ "پت جھڑ میں خود کلامی" کے افسانے تجریدی افسانے ہیں۔ ان میں استعارہ ٹھوس اختیار کرنے کے بجائے تجریدی انداز میں صرف اپنی جھب دکھاتا ہے اور جگنو کی طرح روشنی کی ایک چھوٹی سی جھلک کے بعد منظر سے روپوش ہو جاتا ہے ۔ مثال کے طور پر "تماشا عکس" میں میں زندگی کو دوسروں کی آنکھ سے دیکھنے کی جو کاوش نظر آتی ہے اس میں کربلا اور حضرت موسیٰ کی زندگی کے واقعات کو استعارہ بنایا گیا ہے اور ان کی تقلیب میں رشید امجد کا فن پوری طرح اس کا معاون ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے واقعات کربلا میں سے ایک واقعے کا استعاراتی روپ ملاحظہ کیجئے:۔

"سوار گھوڑے سے اُتر کر لمحہ بھر توقف کرتا ہے، پھر کہتا ہے ـــــ جناب آپ واپس چلے جائیں"۔

"کیوں؟"

"شہر کے لوگ نہیں چاہتے کہ آپ اُن کے پاس آئیں"۔

"لیکن کیوں؟ انہوں نے تو خود ہمیں خط لکھ کر بلوایا ہے۔ اب ان کے دل کیسے بدل گئے؟"

"دِل تو اُن کے اب بھی آپ کے ساتھ ہیں لیکن تلواریں؟"

یہاں رشید امجد نے واقعات کا افسانوی تذکرہ کرنے کے بجائے استعارے کو حقیقت کی طرف قدم بڑھانے کی اجازت دی ہے اور ایک بڑی صداقت کو یوں تخلیق کیا ہے۔

"نیزے پر ٹنگا سر آنکھیں کھولتا ہے، مسکراتا ہے ـــــ "میں کٹ کر بھی اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہوں"۔

اور یہ وہی عشق و صفا کی صادق آنکھ ہے جو تیرہ سو سال سے زمانے کو بصارت اور بصیرت عطا کر رہی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ رشید امجد یہاں رکا نہیں بلکہ اس نے ماضی کے پاتال کی طرف ایک اور غوطہ لگایا اور اب وہ موجودہ دور کی حقیقت کو حضرت موسیٰ ؑ کے استعارے سے نیا معنی پہنا رہا ہے۔

واقعے کا استعاراتی انداز ملاحظہ کیجئے:

"طوفانی اندھیری رات میں ندی کی لہروں پر تیرتی ٹوکری میں سلامت گردن والا بچہ آپ ہی آپ مسکراتا ہے۔ دُور کنارے پر منتظر گوپیاں ایک دوسرے کو دیکھ کر شرماتی ہیں اور وہ جوان سب میں نکھری نکھری سی بے سرا ٹھاکر ندی کی سمت دیکھتی ہے۔

"اس نے کہا تھا جب طوفان ندی کی تہوں میں اُترنے لگے تو میں آؤں گا۔"

"پت جھڑ میں خود کلامی" کے نئے افسانوں میں قدیم کا رشتہ جدید کے ساتھ جڑا ہُوا ہے اور وہ مختلف استعاروں اور علامتوں سے صداقت کا ایک ہی روپ، جو سچا روپ ہے، اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس نے موت کو ایک حقیقت کے طور پر قبول کیا ہے اور اس کے استقبال کے لئے وہ زہر پینے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ لیکن موت اس کے لئے مقامِ فنا نہیں بلکہ وہ فنا کے دریا سے گذر کر بقائے دوام کی طرف قدم بڑھاتا نظر آتا ہے۔ "پت جھڑ میں خود کلامی" کے بیشتر افسانوں میں موت وقفۂ عافیت ہے۔ اور وہ اس پڑاؤ سے سرچشمۂ آبِ بقا کی طرف لپکتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ پاکستانی ادب کا انتخاب بھی اس کی اسی ذہنی کیفیت کی عکاسی کرتا ہے کہ اس نے چھ جلدوں میں ایسی تخلیقات اور ایسے مضامین جمع کرنے کی سعی کی ہے جن کی بازگشت اب دلوں میں اتر گئی ہے اور وقت جنہیں محفوظ رکھنے پر آمادہ ہے۔

اس کتاب کے افسانہ "کھلے دروازے پر دستک" میں رشید امجد نے موت کی چاپ کو بلّی کی بھوک میں مجسّم کر دیا ہے اور کبوتر وہ استعارہ ہے جو موت کا وار برداشت کرتا ہے۔ لیکن اپنے سر کو پروں میں سمیٹ کر فرشتۂ اجل کا خیر مقدم کرنے سے گریز نہیں کرتا۔ اور سانس لیتے لیتے بس ایک نشان سا بن کر رہ جاتا ہے اس ضمن میں یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے:۔

"صحن کے سامنے والے کمرے میں بیڈ پر لیٹا وہ کھُلے دروازے سے سارا منظر دیکھ رہا ہے، اس نے کئی بار ہُش ہُش کر کے بلّی کو بھگانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن بلّی کچھ دیر کے لئے ادھر اُدھر ہوتی ہے پھر چند ہی لمحوں بعد کبوتر کے گرم خون کی مہک اسے صحن میں واپس کھینچ لاتی ہے۔ وہ صحن کی کھردری اینٹوں کو پنجوں سے کریدتی میاؤں میاؤں کرتی ہے کبوتر اس کی بھوکی میاؤں میاؤں سُن کر چوکنّا ہوتا، ادھر اُدھر دیکھتا پھر مطمئن ہو کر پروں میں سمٹ جاتا ہے۔ شام کی بانسری سے نکلتی اندھیرے کی تان گہری ہوگئی ہے۔

کبوتر اور دیوار تاریکی کی نرم دبازت میں ڈوب گئے ہیں۔ اس کا سفید ہیولہ بس ایک نشان سا ہے۔"

اس افسانے میں بلّی کی بھوک کی جھپٹ جنسی استعارے کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ اور یہاں افسانہ نگار ٹرانسفاریشن کے عمل سے گزرتا ہے تو وہ خود کبوتر میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس کی عورت وہ بلّی ہے جو اس پر موت کا جھپٹا مارتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اوّل الذکر واقعے میں کبوتر زندگی کی طرف مراجعت نہیں کرتا۔ لیکن مؤخر الذکر واقعہ اسے تازہ دم کر دیتا ہے۔ اب اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

"بیڈ پر لیٹے لیٹے اسے اپنا آپ کبوتر میں تبدیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ تیز پنجوں اور چمکیلی آنکھوں والی بلّی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتی ہے۔ وہ سمٹ سمٹ کر دیوار کے ساتھ لگ جاتا ہے۔ ساتھ والے پلنگ پر سوئی اس کی بیوی اس کے بوجھ سے گھبرا کر کروٹ لیتی ہے۔ وہ کہنی کے بل بستر پہ گر جاتا ہے۔ چند لمحے یونہی پڑا رہتا ہے۔ پھر صحن میں نکل آتا ہے۔ کبوتر سامنے والی دیوار پر سفید دھبا بنا دبکا بیٹھا ہے بلّی اسے دیکھ کر صحن سے غائب ہو جاتی ہے۔ پانی پی کر وہ واپس بیڈ پر آتا ہے اور ٹکٹکی باندھے صحن کو دیکھتا رہتا ہے۔ بلّی جا چکی ہے۔ اور ابھرتی چاندنی میں سامنے دیوار پر بیٹھا کبوتر صاف نظر آ رہا ہے۔"

ٹرانسفاریشن کا یہ عمل رشید امجد کی اپنی اختراع ہے اور یہ بیدر ز کتے یا مکھی میں منتقل ہو جانے کے مترادف ہے۔

پچھلے دنوں عذرا اصغر اور اظہر جاوید کے رسالہ "تخلیق" کے مذاکرے میں انیس ناگی نے کچھ یوں کہا تھا: "کہ تجریدی افسانہ انور سجاد کی شرارت ہے اور اس نے راولپنڈی کے افسانہ نگاروں کو گمراہ کیا ہے۔ نیز بلراج مینرا انور سجاد کا بھارتی ایڈیشن ہے۔ مؤخر الذکر بات سے قطع نظر مجھے یہاں اس بات کی وضاحت بھی کرنا ہے کہ تجرید کی قدر مشترک کے باوجود رشید امجد اور انور سجاد کے فن کی حدود مختلف ہیں۔ رشید امجد کا معجزۂ فن سیّال صورت سے پیدا ہوتا ہے۔ جبکہ انور سجاد نے ٹھوس حقیقت کو تجریدی صورت دے کر اسے کھرکھلا کرنے کی سعی کی ہے۔ رشید امجد نے لمبا موڑ کاٹ کر معنی کی طرف مراجعت کی ہے۔ انور سجاد معنی کو ٹھوس سطح کے ساتھ جامد کر دیتے ہیں اور اسے ایک اشتہار کی صورت میں آسانی سے پڑھا جا سکتا ہے۔ جہدی جعفر

کے الفاظ میں افسانوی ہنک روی رشید امجد کی تخلیق کو شائستہ مزاجی سے ہمکنار کرتی ہے۔ انور سجاد کے ہاں ماحول کی شدت اور کردار کے بوجھ کو بڑے ٹھوس انداز میں کرافٹ کیا جاتا ہے۔"پت جھڑ میں خود کلامی" کے افسانوں میں رشید امجد کے فن نے ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے اور اس نے ایک ہی افسانے میں مختلف استعاروں کو مدغم کرنے اور معنی کی اکائی کی طرف مثبت پیش قدمی میں نمایاں کامیابی حاصل کی ہے۔ ان افسانوں کی تخلیقی بُنت کاری انور سجاد کے کرافٹ سے مختلف تاثر پیدا کرتی ہے۔ تجرید کے حوالے سے ان دونوں کو بریکٹ کرنا تو ممکن ہے۔ لیکن ان دونوں میں معنی کی مماثلت دریافت کرنا شاید ممکن نہیں۔

رشید امجد نے مجموعی طور پر افسانے کو قید مقام سے آزاد کرایا ہے۔ اس کے کردار عادات و خصائل کے اعتبار سے ٹھوس ہیں۔ لیکن ان میں سے بیشتر بسوے نظر آتے ہیں اور بالعموم بے چہرہ اور نا موسوم ہی رہتے ہیں۔ یوں اس نے اردو افسانے کو فارمولا کہانی کی دلدل سے نکالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس نے اخلاقیات کا کوئی واضح مقصد پریم چند کے انداز میں پیش نہیں کیا لیکن ایک مضبوط نظام حیات اس کے افسانوں کے بطون میں موجود ضرور ہے۔ راولپنڈی کے افسانہ نگاروں میں وہ شہری حیثیت کا نمائندہ ہے۔ اس کے معاصرین میں سے محمد منشا یاد، مرزا حامد بیگ اور مشتاق قمر نے اپنے عہد کو دیہاتی آگہی سے اُبھارنے کی سعی کی ہے۔ لیکن رشید امجد نے اپنی افسانوی فضا کو شہر کی عصری صورت حال سے ابھارا اور زندگی کے متعدد اہم سوالات پیدا کئے۔ اس خود کلامی میں کہیں کہیں خلیل جبران کا سا پیغمبرانہ انداز بھی ملتا ہے اور یہاں وہ تجرید کو نتیجے کی سمت لانے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید اردو افسانے میں رشید امجد کا ایک ذاتی تشخص تسلیم کیا جا چکا ہے۔ افسانے کا ذہین قاری اس سے صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔ تاہم میرا خیال ہے کہ اس کے افسانوں کے عنوان یاد رکھنے میں قاری سخت جوکھم سے گزرتا ہے۔ سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین، اشفاق احمد اور غلام الثقلین نقوی کے معروف افسانے اپنے عنوان کے حوالے سے لوحِ دماغ پر فوراً اُبھر آتے ہیں۔ لیکن رشید امجد کے افسانوں کی بازیافت کے لئے لوحِ دماغ کو یوں کھرچنا پڑتا ہے جیسے غزل کا پورا شعر تلاش کر رہے ہوں۔

"بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس" "ثمر سے بے ثمر پیڑوں کی جانب" "کھلی آنکھ میں دھندلی ہوتی تصویر" ——— "چپ فضا میں تیز خوشبو" ——— "بانجھ لمحہ میں مہکتی لذت" ———

اچھے افسانے ہیں۔ لیکن ان کے عنوان ان افسانوں کو یاد رکھنے میں معاونت نہیں کرتے۔ چنانچہ میں جب بھی رشید امجد کو یاد کرتا ہوں تو اس کے تشخص میں اس کا افسانہ "قطرہ سمندر قطرہ" میری زیادہ معاونت کرتا ہے۔ تو اے رشید امجد آپ قاری کی سہولت کے لئے کیا عنوان کو مختصر کرنے کی درخواست قبول نہیں کر سکتے؟ اپنے لئے نہیں، خلقِ خدا کی بھلائی اور سہولت کے لئے ــــــ

فرخندہ لودھی کے شہر کے لوگ

"فرخندہ لودھی اردو کی نوکر افسانہ نگار ہیں"۔

"فرخندہ لودھی اردو کی معروف ترین افسانہ نگار ہیں"۔

ان دونوں باتوں میں بظاہر تضاد نظر آتا ہے۔ لیکن شاید یہ دونوں باتیں سچی ہیں کہ یہ باتیں اردو کے دو ایسے افسانہ نگاروں نے کہی ہیں جو اپنے سوا اور کو مشکل سے ہی تسلیم کرتے ہیں۔ فرخندہ لودھی اس لحاظ سے تو یقیناً نئی افسانہ نگار ہیں کہ انہوں نے تعداد کے لحاظ سے کچھ زیادہ افسانے تخلیق نہیں کئے اور وہ معروف افسانہ نگاروں میں شریک ہو چکی تھیں۔ بھر شرابی' نیند کے ماتے' شہر کے لوگ' پرداکی موج وغیرہ افسانے چھپے تو ان کی ادبی حیثیت اور مستحکم ہو گئی۔ اور قارئین ادب کو انہیں بھلا دینا ممکن نہ رہا۔ اس لحاظ سے میں متذکرہ دونوں آراء پر نظر ڈالتا ہوں تو مجھے ان میں صداقت کا وافر عنصر نظر آتا ہے اور میں ان کی تردید کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔

ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ سیاست دانوں کے لئے میثاق تاشقند کا پیش خیمہ تھی۔ لیکن "ادبی دنیا" میں فرخندہ لودھی کا طلوع اسی جنگ کا نتیجہ ہے۔ اس وقت جب واگہ قصور اور چونڈہ کے لوگ جلی ہوئی مٹی سے بموں کے ٹکڑے چن رہے تھے تو ادبی دنیا میں فرخندہ لودھی کا ظہور ہوا اور وہ اپنے ساتھ ایک ایسے کردار کی کہانی لے کر آئیں جس کی شخصیت تو ایک تھی لیکن جو ہر نئے ملک میں اپنا نام بدل لیتی تھی۔ فرخندہ لودھی کے اولین افسانے "پاربتی" کا خمیر برصغیر کی تقسیم کبیر کے پس منظر سے ابھرا اور سن پینسٹھ کی جنگ اس کا پس منظر بن گئی۔ چنانچہ جب پاربتی جنس' محبت' نفرت اور ممتا کی گہری گھاٹیوں ـــــ گ

کر کرنل مہتہ کے آغوش میں بھارت پہنچ گئی تو پاکستان میں فرخندہ لودھی موضوع گفتگو بن چکی تھیں، وہ ان خوش قسمت افسانہ نگاروں میں سے تھیں جن پر شہرت کا دیوتا پہلی رات کو ہی مہربان ہو جاتا ہے اور جو اپنی پہلی کہانی کی اشاعت پر ہی ناموری حاصل کر لیتی ہیں۔ اور لوگ ٹیلیفون پر مدیران جرائد سے بار بار دریافت کرتے ہیں کہ ان کا نیا افسانہ کب شائع ہوگا۔

فرخندہ لودھی کے بارے میں میرا پہلا تاثر یہ ہے کہ ان کا فن ایک ایسا خود رو پودا ہے جس کے حسن کو تقلید کی درانتی سے کاٹ تراش کر خوبصورت بنانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ وہ کہانی کو مصنوعی غازے سے بنانے کے بجائے اسے فطری صورت میں پیش کرنا زیادہ پسند کرتی ہیں اور یوں اس تاثر کو بڑی خوبصورتی سے اجاگر کرتی ہیں جو کہانی کے بطون میں ایک متحرک رو کی طرح ٹھاٹھیں مارتا رہتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں زیب داستان کا مصنوعی انداز موجود نہیں اور وہ اپنے کرداروں پر غالب آجانے کے بجائے انہیں آزادی سے اپنی زبان میں بات کرنے کی اجازت بھی دے دیتی ہے۔

داخلی زاویے سے دیکھئے تو فرخندہ لودھی زندگی کے حسن کی افسانہ نگار نہیں ہیں بلکہ ان کے یہاں زیادہ اہمیت زندگی کے چھوٹے چھوٹے المیوں کو حاصل ہے۔ یہ المیے متوسط طبقے کے ہر گھر میں پروان چڑھتے ہیں اور پھر ساری عمر آکاش بیل کی طرح چہروں پر زردی بکھیرتے رہتے ہیں۔ فرخندہ لودھی کو ان لوگوں سے جنہیں وہ دلا رسے "سیدھے لوگ" کہتی ہیں۔ بے پایاں محبت ہے اور وہ ان سے متاثر بھی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں ان کرداروں کی محبت، ایثار، ماسا، قربانی اور دلیری وغیرہ سب نمایاں ہے اور ان کی تشکیل میں کوئی غیر فطری عنصر نظر نہیں آتا۔

فرخندہ لودھی نے عملی طور پر ایک ایسی دنیا کی سیاحی کی ہے جسے ہم نے عرصے سے نظر انداز کر رکھا ہے۔ اس دنیا کے ان گنت پہلو اور بے شمار پرتیں ہیں۔ فرخندہ لودھی نے ان پہلوؤں اور پرتوں میں جو قدر مشترک تلاش کی ہے وہ زمین کے ساتھ وابستگی کا گہرا جذبہ ہے۔ میں فرخندہ لودھی کو زندگی کا نقاد تصور کرنے کے بجائے زندگی کا ترجمان کہنا پسند کرتا ہوں۔ تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے افسانے کو تنقید حیات کا وسیلہ نہیں بنایا بلکہ زندگی سے جو مشاہدہ اخذ کیا پہلے اسے اپنی ذات پر وارد کیا پھر کسی تلخ یا ترش ردعمل کا اظہار کئے بغیر اسے افسانے کا موضوع بنایا اور آخر میں اس مشاہدے کا صادق ترین نقش ایک کہانی کی صورت میں معاشرے کے سامنے رکھ دیا۔ کہ وہ چہروں کے ہی جنگل میں اپنی صورت کا نقش خود تلاش کر لے۔ چنانچہ جب انہوں نے پاربتی، مینگی، ابراہیم ریشماں، نفیسہ اور ڈیگماں، وغیرہ کو تخلیق کیا اور مشاہدے کی یہ صداقت پوری گہرائی کے ساتھ کاغذ کی سطح پر ابھر آئی۔ تو پھر ہر شخص کو ان

افسانوں میں اپنا پرتو صاف نظر آنے لگا۔ چنانچہ ع۔ز۔ تہوں اور حرمتوں کے گرد پوش میں لپٹے ہوئے یہ کردار فرخندہ لودھی پر جھپٹ پڑے۔ اور فرخندہ لودھی کو ان سب سے نپٹنا مشکل ہو گیا کہ اس احتجاج میں ان کے کالج کی پرنسپل اور ان کے پاسبانِ قلم صابر لودھی صاحب بھی شریک تھے۔

فرخندہ لودھی کے انہیں کرداروں میں "گولڈ فلیک" کی مس نفیسہ ہے جو اپنی سہانی یادوں کو سگریٹ کے دھوئیں سے آسودگی مہیا کرتی ہے۔ اور نسوانی فطرت کے اس پہلو کو بھی اجاگر کرتی ہے جو سکینڈل کی بو دور سے سونگھ لیتی ہے اور پھر افواہوں کے ہزر زبان کے ذریعے اس کانوں سنی کو کوٹھے پر چڑھا دیتی ہے۔ "گولڈ فلیک" پیشہ ور لڑکیوں کی محرومیوں اور نارسائیوں کا افسانہ ہے۔ اس کہانی میں ردِ عمل بھی اسی طبقے میں پیدا ہوتا ہے جو بظاہر مس نفیسہ کی نفیسہ کی دشمن نہیں بلکہ معاصر ہیں لیکن جن کے دلوں میں نفرت اور رقابت کا کنڈیالہ سانپ عرصے سے شوکیں مار رہا ہے اور مس نفیسہ کو اپنی لپیٹ میں لینے کی فکر میں ہے۔

مس نفیسہ کے مقابلے میں میگی ایک ایسی زمین کی کہانی ہے جو اپنے آسمان کی تلاش میں نگر نگر گھوم رہی ہے۔ یہ زمین میگی ہے۔ جس نے اپنی مٹی انگوٹھی کے نگینے میں محفوظ کر رکھی ہے اور جس کی باس کو وہ ہر لمحہ سونگھ کر مشامِ جاں کو معطر کر لیتی ہے۔ اس افسانے میں محبت کی چنگاری ایک مشرقی مرد کے دل میں سلگتی ہے لیکن شعلہ بننے سے پہلے ہی یہ آگ دھواں بن جاتی ہے اور پھر عمر بھر سلگتی رہتی ہے۔

کا چہرہ ابھارنے کی کوشش کی ہے اور یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا انسان ہر جگہ ایک سا نہیں ہوتا؟

"نیند کے ماتے" بظاہر ایک ایسا افسانہ ہے جس کے واقعات مرکزی کردار کے ابھرے ہوئے پہلو سامنے لاتے ہیں۔ لیکن یہ ایک افسانہ نہیں بلکہ اس میں بیک وقت کئی افسانے سما گئے ہیں۔ یہ سب ان چھوٹے چھوٹے چھوٹے کرداروں کے افسانے ہیں جو مرکزی کردار کو منظرِ توجہ بھی بناتے ہیں اور اپنی اکائی کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس سے میرا یہ مقصد ہرگز نہیں کہ "نیند کے ماتے" اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کی تکنیک میں لکھا گیا ہے، جس میں دو کہانیاں پہلو بہ پہلو بیان ہوتی ہیں، بلکہ فرخندہ لودھی کی خوبی یہ ہے کہ اس نے مرکزی کردار کو ابھارنے کے لئے واقعات ماحول اور ضمنی کرداروں کے ربط باہم سے ایک ایسا افسانہ مرتب کیا ہے جو اختتام پر صرف ایک افسانوی وحدت کو سامنے لاتا ہے۔ ایک پردہ سرکتا ہے۔ ڈرامے کا ایک حصہ جو اپنی جگہ مکمل ہے سامنے آتا ہے پھر پردہ گر جاتا ہے۔ اب دوسرا پردہ اٹھتا ہے تو ایک اور مکمل منظر سامنے آتا ہے۔ لیکن یہ منظر ڈرامے کے پہلے حصے کو بھی اٹھان دیتا ہے۔ پھر پردہ گر جاتا ہے۔ پردے اٹھتے اور گرتے رہتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب آخری پردہ

گستا ہے تو افسانے کا مرکزی کردار مکافات عمل کی چکی میں پس چکا ہوتا ہے۔ تب یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ "انسان کی تخلیق میں شیطان کا ہاتھ زیادہ ہے یا یزدان کا" کا کہا جاتا ہے کہ فرخندہ لودھی کا فن طویل کہانیوں میں اپنا جادو زیادہ جگاتا ہے[1] ان کے افسانے 'شرابی' 'پروا کی موج' 'نیند کے ماتے' اور 'بوٹیاں' وغیرہ پڑھیں تو یہ بات کچھ غلط ثابت نہیں ہوتی۔ تاہم اگر آپ اس حقیقت کو مدِنظر رکھیں کہ فرخندہ لودھی زندگی کی ایک قاش کو موضوع بنانے کے بجائے زندگی کے کُل کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہیں۔ اور کسی ایک کردار کو نمایاں کرنے کے بجائے پورے ماحول میں رہنے اور بسنے والے بے شمار کرداروں کو دائرہ نور میں لاتی ہیں تو ان کے طویل افسانوں کی وجہ شہ بد واضح ہوجاتی ہے۔ تاہم اگر کا افسانہ "معجزہ" پڑھیں تو یہ احساس بھی پیدا ہوتا ہے کہ وہ مختصر افسانہ لکھنے پر بھی پوری طرح قادر ہیں۔

"معجزہ" شفقتِ پدری اور کاروباری فرض کی آویزش کا افسانہ ہے۔ اس کے پس منظر میں حضرت اسماعیلؑ کی قربانی کی تلمیح استعمال کی گئی ہے۔ اور ابراہیمؑ وہ باپ ہے جو حق کے آگے سرِ تسلیم خم کرتا ہے اور چھری بیٹے کے حلقوم پر رکھ دیتا ہے اب زمانہ بدل چکا ہے۔ نئی نسل مادری اور پدری رشتوں سے انکار کر چکی ہے اور اپنے ذہنی تلاطم کا اظہار سڑکوں پر کر رہی ہے۔ ابراہیم کے کندھے پر بندوق ہے۔ اور اس کا ہاتھ لبلبی پر اٹکا ہوا ہے۔ بپھرے ہوئے لڑکوں کا جلوس امنڈتا چلا آ رہا ہے۔ لیکن کیا یہ معجزوں کے ظہور کا زمانہ ہے۔ اور کیا ان سینکڑوں ہزاروں بچوں کو بچانے کے لئے آسمان سے مینڈھے اتریں گے؟ فرخندہ لودھی نے یہ سوال بڑی خوبی سے ابھارا ہے۔ اور پھر خود ہی جواب مہیا کر دیا ہے کہ اب بیٹا باپ سے بھی باغی ہو چکا ہے، اس لئے معجزہ ظہور میں نہیں آ سکتا۔ لہٰذا جب ابراہیم کی بندوق سے سنسناتی ہوئی گولی نکلتی ہے تو دور تک کشتیوں کے پشتے لگ جاتے ہیں۔ مائیں بلکتی ہی نہیں سکتی ہیں۔ لیکن باپ حکم حاکم کی تعمیل میں سر جھکا دیتا ہے اور پھر یہ سر اوپر نہیں اٹھتا، نیچے ہی نیچے جھکتا چلا جاتا ہے۔

فرخندہ لودھی کے افسانوں میں خواتین کے کردار زیادہ توانا اور فعّال ہیں۔ مرد کرداروں کی تعداد بھی خاصی زیادہ ہے۔ لیکن ان میں سے بیشتر کردار ڈرپوک اور منفعل اور سچ تو ہے کہ جو کردار طاقت ور محسوس ہوتے ہیں وہ بھی درحقیقت داخلی طور پر خاصے کمزور اور ناتواں کردار ہیں۔ مثال کے طور پر نیند کے ماتے کا مرکزی کردار

---

[1] ڈاکٹر وزیر آغا۔

اللہ یار محکمہ پولیس کا حوالدار ہے وہ خاصا جرأت مند اور فعال معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ذرا گہری نظر سے دیکھئے تو اللہ یار حوالدار کا سارا دبدبہ اور رعب اس کے محکمے کی عطا ہے۔ وہ برسات کا موسم ہے جو گرجتا زیادہ ہے لیکن برستا کم ہے بلکہ بن برسے ہی گزر جاتا ہے۔ اپنا مقصد حاصل کرنے کے لئے دوسرے کا کندھا استعمال کرتا ہے اور جب مصیبت آتی ہے تو بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ "شرابی" کا مسٹر ہل متن داخلی طور پر کھوکھلا ہے اور ڈیگماں کے سامنے پالتو کتے کی طرح دم ہلاتا رہتا ہے۔ لیکن ہمیشہ اس بات پر فخر کرتا ہے کہ وہ "انگریز کی اولاد ہے"۔ بر اسی افسانے کا ایک ضمنی کردار ٹونی ہے جس کے بیوی بچے کا خرچ ڈیگماں چلا رہی ہے۔ لیکن ٹونی کو اپنی برتری کا احساس بھی ہے اور کہتا ہے۔ "ڈارلنگ وری (WORRY) کیوں کرتی ہو۔ میں تمہارے لئے سب کچھ کر سکتا ہوں۔ میں تمہارے لئے سب کچھ کرنے کو تیار ہوں۔ مگر درحقیقت وہ کچھ بھی نہیں کرتا۔ کچھ بھی نہیں کر سکتا۔ ان سب کے مقابلے میں ڈیگما کا کردار زیادہ پختہ ہے۔ وہ زندگی کے مسائل کا گہرا شعور رکھتی ہے اور انہیں سلجھانے کے لئے اس کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ اور وہ ان سوالات کا منطقی حل تلاش کر کے ذہن کو انتشار سے بچانے کی کوشش بھی کرتی ہے۔ اسے اس بات کا اچھی طرح علم ہے کہ اس کے خون میں کئی خونوں کی آمیزش ہے۔ وہ آدھی تیتر آدھی بٹیر ہے۔ لیکن اس نے زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے کا سلیقہ بھی پیدا کیا ہے۔ چنانچہ اس کے گھر کی سلطنت اس کے قدموں تلے بچھی ہوئی ہے اور وہ اس کی واحد حکمران ہے۔

"میگی میں" ایمن کے ذہن میں گالیاں ابل رہی ہیں۔ اور وہ میگی کو تسخیر کر لینا چاہتا ہے لیکن میگی ایمن کی بہ نسبت زیادہ باشعور عورت ہے۔ وہ ایمن کے حال سے کہیں زیادہ اس کے ماضی سے استخراج مطلب کر رہی ہے۔ تاریخی مقامات کی سیر کرتی ہے تو بار بار کہتی ہے: "تمہاری قوم بلا شبہ عظیم تھی۔ چھوٹی اینٹوں سے لے کر بلند مناروں تک سب تمہاری عظمت رفتہ کی گواہی دیتے ہیں۔ اور یہ سب کتنے پختہ ہیں۔"

ایمن اس پر جھنجھلاتا ہے۔ لیکن اس کے اعصاب پر تو عورت سوار ہے۔ میگی نے اپنا ہاتھ آگے بڑھایا۔ ایمن نے اس پر آنکھیں رکھ دیں۔ اب میگی سوال کرتی ہے،

"ایمن! تم نے ٹینی سن کی نظم "لوٹس ایٹر" پڑھی ہے؟"

"بس تم لوٹس ایٹر ہو!" ایمن کے اعصاب کھنچ گئے۔ اسے تاؤ آ رہا ہے مگر کس پر ——؟ میگی پر؟ جو سر تا سر عزم تھی۔ اور ایمن جو میگی سے جدا ہوتے وقت یہ بھی نہ کہہ سکا کہ "میں تمہیں تحفہ دینا چاہتا ہوں"۔

فرخندہ لودھی کے بیشتر مرد کردار اسی قسم کے لوٹس ایٹر ہیں جو عورت کے پیچھے لوپاٹے کتے کی طرح دم ہلا رہے ہیں۔ لیکن آگے بڑھنے لپکنے اور عورت کو قبضۂ قدرت میں لینے کی ہمت نہیں پاتے۔ یہی وجہ ہے کہ فرخندہ لودھی کا کوئی مرد کردار قاری کے ذہن پر ایسا اثر نہیں چھوڑتا کہ اسے ہمیشہ کے لئے یادوں کے خزینے میں محفوظ ہو جائے۔ اس کے برعکس اس کے بیشتر زنانہ کردار زندگی کا عمدہ ترین عکس پیش کرتے ہیں اور قاری کو بھلائے نہیں بھولتے۔

فرخندہ لودھی کے افسانوں میں زندگی کا گہرا مشاہدہ اور تجربہ اپنے اصلی رنگوں میں سامنے آتا ہے۔ اس نے کہانی کا تارو پود عمدگی سے بکھیرنے کے لئے گرد و پیش کا مطالعہ پوری باریک بینی سے کیا ہے۔ وہ کرداروں کے ظاہر کے علاوہ ان کے باطن پر نظر رکھتی ہیں۔ اور ایک مخصوص ماحول کو فطری صورت میں پیش کرنے کے لئے ان دونوں میں امتزاج پیدا کرنے کی سعی کرتی ہیں۔ چنانچہ جب وہ ماحول کی عکاسی کرتی ہیں تو اس کی تمام کثافتیں اور غلاظتیں بھی ہمارے سامنے بعینہٖ آجاتی ہیں اور اس پیش کش میں ان کے مشاہدے میں اتنی گہرائی اور گیرائی آجاتی ہے کہ جزئیات کی کوئی چھوٹی سے چھوٹی اور غیر اہم پرت بھی نظر انداز نہیں ہونے پاتی۔ مثال کے طور پر روزمرہ زندگی کے یہ چند مشاہدے ملاحظہ ہوں۔

"بارسوخ گھرانے کی سوئی بھی اِدھر اُدھر ہو جائے تو محلّے میں کیا، ملک میں ڈھنڈیا پڑ جاتی ہے۔"

"جوشیلی طبیعت بات کو ہاکی کے گیند کی طرح ہٹیں لگاتی چلی جاتی ہے۔ اور تبھی پتہ چلتا ہے جب ٹھا — گول ہو جاتا ہے۔ خواہ کسی طرف سے ہو!"

"تھانے کا دفتر بڑی مقدس جگہ پر تھا۔ دائیں بائیں مسجدیں تھیں۔"

"ماں کے پیٹ سے جنم لینے والا ہر بچہ پوتر ہوتا ہے، چاہے وہ گناہ کا نطفہ ہو۔"

"موسل کھا کھا کر چاول کتنا صاف ستھرا نکل آتا ہے۔ پھر یک کر سفید، حیموں جیسا۔"

"آئیڈیل خود زندگی ہے۔ موت اس کی سانس سے جنم لے کر زندگی پر مہر ثبت کر دیتی ہے۔"

فرخندہ لودھی کے افسانوں میں کئی مقامات پر ہماری کو نسبتاً گرم فقروں کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ شاید اس سے مقصود اس نفرت کو اُجاگر کرنا ہے۔ جس کا بیج تو چھوٹا ہوتا ہے لیکن جڑ پکڑ جائے تو صدیوں زندہ رہتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ان جملوں میں نسائی فطرت کی آگہی سے پورا فائدہ اُٹھایا گیا ہے اور اظہار میں اخفا کی ایک ہلکی سی کیفیت بھی پیدا کی گئی ہے۔ جس سے بین السطور

گرمی دو آتشہ ہو گئی ہے۔ یہ چند مثالیں:

"سنا ہے مرغ کا گوشت خستہ اور لذیذ ہوتا ہے۔۔۔۔۔۔ عام طور سے مرد اور دوسرے مزاج کی عورتیں شوق سے کھاتے ہیں۔ دم پخت ہو تو بات ہی کیا ہے اور جو ساتھ ٹھوڑھی ہو تو واہ وا۔" (نیند کے ماتے)

"بانو مزاج کے اعتبار سے بوڑھی ہی تھی۔ اس کی شریک کار مسز اعجاز اس سے عمر میں کتنی بڑی تھی۔ ہائے وہ اس کا ہزار ناز کے ساتھ بیچ چوک تانگے سے اترنا، بصد انداز بدن چرا کر کمر لچکا کر، سینہ اٹھاتے ہوئے طلبگار نگاہوں سے سڑک کو دیکھنا، کوئی دیکھ بھی رہا ہے یا نہیں۔ پھر برقعے کا نچلا حصہ اتار کر کوچوان کے حوالے کرنا جیسے پکاڈلی کے نائٹ کلب میں کوئی پیشہ ور چھوکری ننگا ناچ دکھانے کے لئے ایک ایک کر کے کپڑے اتارے اور لہک لہک کر ڈول ڈول کر چلے۔۔۔" (شہر کے لوگ)

"جوڈی نے جیب سے کام چھوڑا تھا ٹوڈ اس کے سینے پر لوٹا کرتا اور پیشاب کی دھاروں سے اس کا منہ دھویا کرتا۔ اس فارغ وقت میں ہلا اور ٹونی اور ساتھ ساتھ لیٹے مزے مزے کی باتیں کرتے۔ کبھی اخبار کی اوٹ میں ایک دوسرے کا منہ چوم لیا۔ کبھی وارفتگی میں بغلگیر ہو گئے۔ انہیں دیکھ کر مسٹر ہلمن اور ڈیگما کی آنکھوں میں پرانی یادیں تیرنے لگتیں۔ جوڈی اور لونا کے خالی چہروں پر کچھ نہ ہوتا۔ زمان سے کوئی نہ کوئی کام بگڑ جاتا۔ وہ ہلما کے بھرے بھرے بدن کو دیکھتا اور اس کا جی بے طرح للچاتا۔ اس کو زور سے چھوئے یا ڈھانپ دے ——— پھر موغرالذکر، خواہش بن کر اس کے ہونٹوں سے پھسل پڑتی۔" "شرابی"

فرخندہ لودھی کی ایک انفرادی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ مجھے خالصتاً پاکستانی افسانہ نگار نظر آتی ہیں، ان کے بیشتر کرداروں کی جڑیں پاکستانی مٹی میں گہری اُتری ہوئی ہیں۔ اور ان کرداروں کی رگوں میں زندگی کا وہ رس موجزن ہے جو اپنا جوہر اس دھرتی کے پانیوں سے کشید کرتا ہے۔ ہمارے کئی نامور افسانہ نگار اس مفروضے پر نازاں ہیں کہ وہ پورے برصغیر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے بیشتر کردار اس زمین کو بار بار حسرت کی نظر سے دیکھتے ہیں، جو انہیں ٹھکرا چکی ہے۔ فرخندہ لودھی چھوڑی ہوئی زمین کے بجائے

موجودہ مٹی سے افسانہ تخلیق کرتی ہیں۔ میں یہ بات تسلیم کرتا ہوں کہ عورت ہونے کے ناتے کہانی بیان کرنا فرخندہ لودھی کا نسوانی فریضہ ہے۔ لیکن میری نظر میں ان کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے مرد کی بنائی ہوئی دنیا کو آرائشی کہانیاں سنا کر مسحور نہیں کیا بلکہ اسے زندگی کی صداقتوں اور ان صداقتوں کے بطن میں دھڑکنے والی حقیقتوں کی آگہی عطا کی ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں ننگی بچی زندگی آگے بڑھنے کے لئے فلسفہ اور منطق کی بیساکھی تلاش نہیں کرتی بلکہ اُن کا نادِ سفردہ سچائیاں ہیں جو ہر قدم پہ ہماری زندگیوں کا نظر افروز لباس تار تار کر دیتی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ فرخندہ لودھی ایک کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ لیکن جب سے وہ ناول کے کھلے میدان میں چلی گئی ہیں اور افسانہ ان کے لمس سے محروم ہوگیا ہے اب انہیں کیسے بتایا جائے کہ اردو افسانہ عرصے سے ان کی راہ دیکھ رہا ہے۔

غلام الثقلین نقوی کے بنیادی رجحانات

غلام الثقلین نقوی اپنے نام کے بوجھل پن کے باوجود اردو ادب میں شعریت اور لطافت کا نمائندہ بنے اس کے اظہار کی صنف اگر شاعری ہوتی تو یہ دونوں اوصاف شاید ایک عام قاری کی خصوصی توجہ نہ کھینچتے۔ لیکن اس نے چونکہ نثری ادب کی صنفِ افسانہ کو ترسیل مطالب کا ذریعہ بنایا ہے۔ اور اس صنف میں اس نے شعریت اور لطافت کے دلآویز نقوش ترتیب دیئے ہیں۔ اس لئے قاری ان سے خاصی شدت سے متاثر ہوا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس کا بوجھل نام اس کے ادبی تعارف میں حائل نہیں ہوا اور وہ اپنے افسانوں کے دو مجموعوں "بند گلی" اور "شفق کے سائے" کی اشاعت سے بہت عرصہ پہلے قبولیتِ عامہ کی کٹھن منزل کامیابی سے سر کر چکا تھا۔

تاہم میرے اس مفروضے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ نقوی نے افسانے کی اساس کو مجروح کرتے ہوئے اس دلکش کینوس کو محض نثر میں شعریت پیدا کرنے کے لئے استعمال کیا ہے یا اس کے ہاں کہانی کا پیٹرن (PATTERN) بہت O O S E سا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ نقوی کے پیشِ نظر بنیادی مقصد تو کہانی بیان کرنا ہی ہے اور اس مقصد کے حصول کے لئے وہ پلاٹ، کردار اور زمانے پر اپنی گرفت بڑی مضبوطی سے قائم رکھتا ہے۔ اور قاری کو کہانی کی ابتدا سے انجام تک واقعات کے ایک منطقی سلسلے سے باخبر ہی نہیں کرتا بلکہ اسے ایک ایسے نقطے پر لا کر چھوڑ دیتا ہے، جہاں افسانہ نگار کا مشاہدہ قاری کے گہرے تجسس کو بیدار کر دیتا ہے اور قاری یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ دریچے میں بیٹھی ہوئی وہ مغل صورت شہزادی جس کی ایک جھلک پانے کے لئے تدبیرے قرار تھا۔ (وہ لمحہ) یا وہ لڑکی جو ایک چھب دکھلا کر دی ایم آنا کی زندگی کے گدلے پانی میں ہلچل مچا گئی (گاؤں کا شاعر) یا گھنیرے سیاہ بالوں کے نیچے چمکتی ہوئی وہ گوری پیشانی جو بجلی بن کر کوندی تو "ہمسفر"

کاہبرؔ خوابوں کی دنیا میں آوارہ ہوگیا۔ کون ہے ؟ اور افسانہ نگار اس سرکتے لمحے کو جو ایک دل کش ستارے کی طرح چمک کر غائب ہو جاتا ہے کیسی گرفت میں لینے کی کوشش کر رہا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ متذکرہ لرزیدہ لمحہ ثقلین نقوی کی اپنی شخصیت کا اساسی جزو ہے۔ ہر چند شخصیت کا کوئی مرئی پیکر نہیں ہوتا کہ خطوں اور رنگوں کے حصار میں مقید کیا جا سکے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر سچا فن کار اپنی تخلیقات کے تار و پود میں اس خوشبو کی طرح موجود ہوتا ہے جسے گرفت میں لینے کی بجائے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ عرصے کی بات ہے کہ نواح سیالکوٹ کے ایک چھوٹے سے گاؤں میں رومانی مزاج کے ایک مضطرب طبع لڑکے کی ولادت ہوئی۔ یہ گاؤں شہر اور دیہات کی حدِ اتصال کے بالکل قریب واقع تھا۔ ایک طرف شہر کی چکاچوند اور دوسری دیہات کی اونگھتی ہوئی نیم غنودہ فضا تھی۔ ایک طرف شور اور ہنگامہ تھا اور دوسری طرف خاموشی اور سکون ــــــ ایک طرف زندگی اپنے جملہ معیاروں میں ہر لمحہ تبدیلیاں لا رہی تھی۔ اور دوسری طرف یکسر ٹھہراؤ، ثبات اور انجماد تھا۔ ایک طرف اقدار کا طلسم ٹوٹ رہا تھا۔ اور زمانہ قیامت کی چال چل کر پرانی قدروں کو پامال اور نئی قدروں کو مروج کر رہا تھا۔ دوسری طرف دائمی اقدار پر یقینِ محکم اس شکست و ریخت کا منہ چڑا رہا تھا۔ ان دو متضاد نہایتوں کے درمیان جب اس لڑکے کا بچپن بلوغت کی طرف رواں ہوا تو وہ ایک ایسی فضا میں سے گذرا جہاں قدم قدم پر قدیم اور جدید کا تصادم عمل میں آ رہا تھا اور پھر جب اس تصادم میں اس کی روح نے جسم پر فتح پالی تو وہ ایک ایسے فن کار کے روپ میں ظاہر ہوا۔ جو اپنے آپ کو ان دونوں نہایتوں میں سے کسی ایک ساتھ بھی مفاہمت کے لئے آمادہ نہ کر سکا۔ چنانچہ فن کار نقوی نے اپنی ایک الگ دنیا تخلیق کی اور اس تخیلی دنیا میں نقوی نے سماج کے اجتماعی تقاضوں کو ان کی بنیادی معنویت میں اس طرح قبول کیا کہ ان پر آلودگی کی کوئی گرد نظر نہیں آتی بلکہ یہ ایک ایسا جہانِ معنی ہے جہاں ہر طرف زندگی کی اساسی اقدار کی خوشبو پھیلی ہوئی ہے۔

عملی زندگی میں اس قسم کی دنیا محض سراب فکر ہے۔ اور شاید اسی لئے نقوی کے ہاں خواب سازی کا ایک ایسا مثبت انداز فکر ملتا ہے جو اسے مایوسی سے کبھی ہم کنار نہیں ہونے دیتا، بلکہ اب تو صورت کچھ یوں ہے کہ شکست خواب بھی ایک طرح سے نقوی کا تعمیری رجحان ہی بن چکا ہے اور وہ مسرت کے اس لمحے کا منتظر نظر آتا ہے جو مایوسی اور نامرادی کے اندھیروں میں قندیل نور بن کر چمکتا ہے۔ اور ہمیشہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔ شاید یہ لمحہ وہ دیوار ہے جس کی دوسری جانب ثقلین نقوی کا جہانِ معنی آباد ہے اور جسے اپنی راہ سے

ہٹانے کے لئے وہ مسلسل الفاظ کا تیشہ چلا رہا ہے۔ نقوی کا ایقان ہے کہ جب یہ گریز پا لمحہ اس کی گرفت میں آجائے گا تو زمان و مکان کی تمام قیود و لا معنی ہو جائیں گے اور وہ مثالی معاشرہ وجود میں آ جائے گا جسے پیدا کرنے کے لئے اس نے تخلیق کا فریضہ قبول کیا ہے۔ نقوی کے افسانوں میں لمحے کے آشوب کو کیوں بنیادی رجحان کی حیثیت حاصل ہے اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے۔

"آج میں نے محسوس کیا کہ دنیا کے نظام میں لمحے کو کتنا دخل ہے۔ اگر ایک لمحہ پہلے میری نظریں اُٹھ جاتیں تو اس چہرے کی تمام رعنائیوں کا جائزہ لے لیتیں۔"

(ہم سفر)

اور رخسانہ کا جھکا ہوا سر تھوڑا سا اور بلند ہوا حتیٰ کہ وہ آنکھیں نذیر کی آنکھوں سے جا ملیں جن سے ایک لمحہ شرارے کی طرح پھوٹا تھا۔ اور آنکھوں میں چھپی ہوئی راکھ تھی۔ غم و اندوہ کے سیاہ بادل تھے، جن کے پیچھے کسی ستارے کی ٹمٹماہٹ نہیں تھی، وہ "لمحہ مر چکا تھا۔"

(وہ لمحہ)

اور پھر وقت کو پر لگ گئے۔ دن لمحے اور لمحے ثانیے بن گئے اور ثانیے ایک ایسی کسرِ اعشاریہ میں بدل گئے جنہیں دماغ کی لطیف سے لطیف قوت بھی گرفت میں نہیں لا سکتی تھی۔ تین مہینے آنکھ جھپکنے سے پہلے گزر گئے۔ رتی کے ساتھ گزرے ہوئے تین لمحے —— یہ تین لمحے جن سے پہلے خلاؤں کی دنیا تھی۔ یہ تین لمحے جن کے بعد خلاؤں کی دنیا تھی۔ یہ تین لمحے جن کے دوران رتی پیدا ہوئی۔ اور پروان چڑھی۔ یہ تین لمحے جو اس کے حافظے کے خلاؤں میں انی کی شمع بن گئے تھے، جن کی روشنی میں اس نے رتی کو پہلی بار دیکھا تھا اور پہچان لیا تھا۔

(خدا حافظ)

غلام الثقلین نقوی کے افسانوں کا دوسرا اہم رجحان سفر کا ہے۔ لیکن اس سفر کا مقصد کسی منزل کا حصول نہیں بلکہ یہ تجسس اور تلاش کے ذریعے زندگی کے فکری اور عملی پہلوؤں کو اجاگر کرنے کا صرف ایک ذریعہ ہے اردو کے بعض افسانہ نگار تحرک پیدا کرنے کے لئے زندگی کی ساکن جھیل میں حادثے یا واقعے کا پتھر گرا کر کہانی کو آگے بڑھانے کی مصنوعی کوشش کرتے ہیں لیکن نقوی کی بیشتر کہانیوں میں یہ تحرک ماحول کی مدد سے حاصل کیا گیا ہے۔ اس کی چند اچھی کہانیاں مثلاً ہم سفر، وہ لمحہ اور کاغذی پیراہن میں بعض ریل یا گھوڑے پر سفر طے ہوتا ہے۔ تاہم یہ حرکت اتنی تیز رفتار نہیں کہ باہر اطراف و جوانب میں پھیلی ہوئی زندگی کو گرفت میں ہی نہ

لے سکے۔ میرا خیال ہے کہ نقوی شاید تیز رفتاری میں یقین ہی نہیں رکھتا۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس کے کردار جب شہر کی فضا میں داخل ہوتے ہیں تو شہر کی تیز رفتاری کی تاب نہیں لا سکتے۔ اور وہ دیہات کی طرف دوبارہ آنے کے لئے بے قرار نظر آتے ہیں، جہاں زندگی ازل سے ایک ہی سست رفتار سے چل رہی ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ نقوی کا سفر انسان کے باطن سے شروع ہوتا ہے' اسے موضوعی طور پر سوچنے اور دکھوں اور المیوں پر آنسو بہانے پر مائل کرتا ہے۔ یہ آنسو نہ صرف روح پر پڑی ہوئی کثافت کو دھو ڈالتے ہیں بلکہ انسان کے کھردرے جذبات کی تہذیب بھی کر ڈالتے ہیں۔ اور اسے رفعتِ احساس سے بھی ہم کنار کر دیتے ہیں۔

غلام الثقلین نقوی کے افسانوں میں سفر کے وسیلے سے ہجرت کا رجحان نمایاں ہوا ہے۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ نقوی کی پرورش شہر اور دیہات کے نقطۂ اتصال پر ہوئی ہے۔ بیسویں صدی کے ربع سوم میں ہمارے ملک میں صنعتی ترقی کا جو دور آیا ہے۔ اس نے دیہات کے باشندوں کو شہر کی طرف زیادہ راغب کیا ہے۔ ہر چند اس رغبت میں حصول رزق کو زیادہ اہمیت حاصل ہے لیکن یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ دیہات کے پاکیزہ ذہن نے شہر کی آلودہ فضا کا کچھ زیادہ تاثر نہیں لیا۔ نقوی کی ہجرت کسی پیغمبر کی ہجرت نہیں کہ وہ نئی بستی کو الوہی پیغام پہنچا کر کسی ذہنی انقلاب کے لئے زمین ہموار کرتا۔ نقوی کی ہجرت تو ایک عام کی ہجرت ہے' جس کا مقصد جسمانی اور مادی ضرورتوں کی تکمیل اور روحانی سکون کی تلاش ہوتی ہے۔ اور جس میں گناہ اور ثواب' خیر اور شر کی آویزش میں اُلجھا ہوا انسان زندگی کی متضاد حقیقتوں میں سے فلاح کا کوئی راستہ تلاش کر رہا ہوتا ہے میری رائے میں نقوی کا یہ رجحان شہر اور دیہات کے باہمی تضاد کو نمایاں کرتا ہے۔ چنانچہ اس کا کردار جب دیہات کی طرف مراجعت کرتا ہے تو شدید ذہنی سکون سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ نقوی کو اگر مقصدی افسانہ نگار شمار کیا جائے تو دائمی اقدار کا فروغ اس کا بنیادی مقصد نظر آتا ہے۔ اس نے شہری اقدار کی شکست و ریخت کے مقابلے میں دیہاتی اقدار کو زندہ اور فروغ پذیر دکھا کر اس مقصد کو پوری کامیابی سے حاصل کیا ہے۔

سفر کے رجحان نے ثقلین نقوی کو آنکھیں کھول کر چلنے پر آمادہ کیا ہے۔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کو محدب بنا کر پیش کرنے کے انداز سے یہ بھی باور ہوتا ہے کہ اس کا باصرہ بے حد تیز ہے۔ تاہم یہ حقیقت توجہ طلب ہے کہ نقوی کے ہاں زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے کا رجحان نہیں ملتا بلکہ اس کے ہاں دزدیدہ نگہی کا انداز زیادہ واضح ہے اور وہ اپنے معروض پر اکثر و بیشتر ٹیڑھے زاویے سے نظر ڈالتا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ ہو کہ زندگی کو دیکھنے کے لئے ہر شخص کا ایک الگ زاویہ ہوتا ہے۔ بعض لوگ زندگی کو بلندی

سے دیکھتے ہیں۔ اور ساکن منظر کا وسیع پھیلاؤ ان کی تخلیقات کا محور بن جاتا ہے۔ دیکھنے کا یہ انداز صرف کشادہ نظر لوگوں کے ہاں ملتا ہے۔ اردو افسانے میں احمد علی اسی قسم کا ناظر ہے۔ کرشن چندر بھی ایک DETACHED ناظر ہے لیکن احمد علی کی طرح وہ صرف ساکن چیزوں پر ہی نظر نہیں ڈالتا بلکہ متحرک اشیاء اور کردار بھی اس کا مرکزِ توجہ بنتے ہیں زندگی کو کسی انوکھے زاویے سے دیکھنے کا ایک منفرد انداز منٹو کے ہاں بھی ملتا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا منٹو زندگی کو غسل خانے کے روزن سے دیکھتا ہے۔ ہر اندازِ نظر شخصیت کا آئینہ دار ہے۔ بعض لوگ انبوہ کے ساتھ چلنے کے عادی ہوتے ہیں اور اپنی آنکھ پر اعتماد کرنے کی بجائے انبوہ کی اجتماعی آنکھ کو زیادہ تصرف میں لاتے ہیں۔ اس اندازِ نظر میں ناظر چونکہ انبوہ کا ایک جزو ہوتا ہے۔ اس لئے اس میں پھیلاؤ اور تنوع زیادہ ملتا ہے۔ تاہم یہ انداز شخصیت کی کسی انفرادیت کو نمایاں نہیں کرتا۔ اردو افسانے میں باصرہ کے اس عمومی رجحان کا مظہر احمد ندیم قاسمی ہے۔ ثقلین نقوی چونکہ معروض کو مستقیم زاویے سے نہیں دیکھتا۔ اس لئے منظر کی پوری وسعت اور چہرے کے تمام خدوخال بعض اوقات اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ مثال کے طور پر اس کے افسانوں کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

"اس نے ایک نظر زرینہ کو دیکھا۔ لیکن یہ کم نگہی کی ایک اڑتی سی جھلک تھی جو ہموار سڑک پر پہنچتے پہنچتے چند دھچکوں میں یوں گھل مل گئی تھی کہ ایک بھرپور نظر کے قالب میں بھی ڈھل نہ سکی۔ (کاغذی پیراہن)

"اس نے رنّی کو کبھی آنکھ بھر کر نہیں دیکھا تھا۔ سبق کے دوران اس کی نگاہیں تپائی پر گڑی رہتیں جہاں کتابیں اور کاپیاں بکھری ہوتیں"۔ (خداحافظ)

ایک اور بات یہ ہے کہ نقوی کے ہاں نسوانی حسن کو سراہنے کا جذبہ تو شدت سے موجود ہے۔ لیکن اس نے جن اقدار کو فروغ دینے کا بیڑہ اٹھا رکھا ہے ان کے مطابق تو محبوبہ کے لئے بھی طاہر جذبے کا پیدا کرنا بے حد ضروری ہے۔ چنانچہ اس کا ایمان ہے کہ

"عورت بے شک محبوبہ ہے مگر وہ ماں اور بہن کا مقدس رشتہ بھی ہے۔ اس لئے ایسا بول نہ بولو کہ عورت کی تذلیل ہو"۔ (وہ لمحہ) کچھ اس قسم کا مقدس جذبہ "گاؤں کا شاعر" میں ظاہر ہوتا ہے۔

"زینی تیرے دل کی رانی ہے لیکن وہ ڈھولن کی عزت بھی ہے۔" (گاؤں کا شاعر)

"خداحافظ" میں یہی جذبہ پشیمانی کا نم آلود غبار بن جاتا ہے۔"

"میں نے رنّی کو پہلے کہیں دیکھا ہے؟"

"کہاں؟"

اسے اس کے سوال کا جواب نہ مل سکا۔ لیکن اس کے اندر سے ذمہ دار استاد نے غیظ آلود چہرے سے باہر جھانکا۔ وہ استاد جو شوہر بھی تھا اور بچوں کا باپ بھی — اس نے کہا کہ "رتی تمہاری شاگرد ہے۔ تم نے اسے کہیں نہیں دیکھا۔ یہ تمہارا واہمہ ہے اور یہ تصور گناہ ہے۔" اور وہ انسان جسے چند لمحوں کی آزادی ملی تھی۔ پھر قفس کی آہنی سلاخوں کے پیچھے بند ہو گیا۔ لیکن اس کی پیشانی پر شرم کا نم آلود غبار چھا گیا۔ (خدا حافظ)

ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ نقوی کو جب بھی نسوانی حسن کے بلا واسطہ مشاہدے کا موقع ملتا ہے وہ خود اس سے آنکھیں چرانے لگتا ہے۔ ایسے موقع پر عموماً لاشعور میں زقند لگاتا ہے اور یہاں اسے حسن و لطافت کی ایک ایسی دل افروز دنیا آباد ملتی ہے جسے مزید کسی تکمیل کی ضرورت نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ نقوی کے افسانوں کے نسوانی کردار ہماری زندگی سے رابطہ قائم رکھنے کے باوجود ہیولوں کی صورت میں ابھرتے ہیں اور ان کی تکمیل و تشکیل میں نقوی کے ذاتی تخیل کا زیادہ عمل دخل نظر آتا ہے بلکہ ایک افسانے میں تو نقوی نے اعتراف کیا ہے کہ اس کی ہیروئن کا کوئی مرئی پیکر نہیں اور وہ خود ہی اس کا خالق ہے۔ اس کی صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

"یہ تین لمحے جو اس کے حافظے کے خلاؤں میں رتی کی شمع بن گئے تھے، جن کی روشنی میں اس نے رتی کو پہلی بار دیکھا اور پہچان لیا تھا۔

"میں نے رتی کو پہلے کہیں دیکھا ہے۔"

"نہیں! رتی خلاؤں کی دنیا میں بس رہی ہے۔ تم نے خود اس کی تخلیق کی ہے۔"

(خدا حافظ)

"دینے تیری دی ہوئی بانسری کے ایک نغمے نے ہیر کو جنم دیا ہے۔"

(گاؤں کا شاعر)

تاہم جب کوئی نسوانی چہرہ اپنی ایک پرچھب دکھلا کر کسی اوٹ میں چھپ جاتا ہے تو افسانہ نگار پر مایوسی کا کوئی دورہ نہیں پڑتا بلکہ اسی لمحے ایک پیکر اس کی تخیلی دنیا میں مغل شہزادی کے روپ میں محو

خرام ہوجاتا ہے۔ اور اب ثقلین نقوی اس کا سراپا اس فن کاری سے بیان کرتا ہے کہ اس کے چہرے کا کوئی نقش بھی اس کی نظروں سے اوجھل نہیں رہتا۔ اس الف لیلوی شہزادی کے صرف چند روپ ملاحظہ کیجئے :-

" رخسانہ ایک ڈری سہمی کرن کی طرح آئی اور اس کے شبستان حرم میں داخل ہوگئی۔ اس نے جس عورت کا مبہم سا ہیولا دیکھا تھا۔ وہ رخسانہ کے روپ میں تخلیق کا ہر مرحلہ طے کر گیا تھا۔ رخسانہ کی آنکھیں اس کے شاعرانہ تخیل سے بھی زیادہ حسین تھیں۔ ان میں بولتا ہوا جادو تھا۔ رخسانہ کا قد بوٹا سا تھا۔ اس کی پیشانی میں آسمان کی بیکراں وسعتیں تھیں۔ اور اس کے بالوں میں شب دیجور کی سیاہی تھی۔ اور اس سیاہی میں ان دیکھے پھولوں کی خوشبو۔۔۔۔ وہ خوشبو جو معطر سانس کی طرح شام زندگی میں کسی نامعلوم دروازے سے گھس آتی ہے۔" (دو لمحہ)

" ایک ٹکڑ پر میں نے زینی کو دیکھا اور پہچان نہ سکا۔ پہچانتا کیسے؟ زینی کی ایک مدہ ماتی نگاہ پر گلی کا ایک موڑ پھول بھلیاں بن گیا تھا۔ روشن صبح کا چہرہ بجلیوں کے ہالۂ نور میں دمکتا ہوا ہیرا تھا کہ اس پر نگاہ نہ ٹکتی تھی۔ اور زینی صبح کی روانی تھی، کہ شبنم کا شہد پی اٹھی تھی اور ریکا یک پروان چڑھ گئی تھی۔ کلی کھل کر پھول بن چکی تھی اور چٹکنے کی آواز خاموش فضاؤں میں نغمے کی طرح منتشر تھی۔ میں ایک لمحے کے لئے ٹھٹکا اور صدیوں تک گردش دوراں میں چکر لگاتا رہا۔" (گاؤں کا شاعر)

ثقلین نقوی کے بیشتر معروف افسانوں میں دیہات کو پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ "گاؤں کا شاعر" اور "کاغذی پیرہن" اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ان افسانوں میں جہاں اس نے مقامی رنگ کی عکاسی بڑے فن کارانہ انداز میں کی ہے وہاں اس کے ہاں دیہات ہمیشہ خیر کی علامت بن کر ابھرا ہے۔ اردو افسانے میں پریم چند، اعظم کریوی، بلونت سنگھ اور احمد ندیم قاسمی نے دیہات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اور اس کے بعض پہلوؤں کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ لیکن ان کے بیشتر افسانوں میں دیہاتی معاشرے کا صرف ایک رخا مطالعہ ہی ملتا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند اور اعظم کریوی دیہات کی غربت کے نوحہ خواں ہیں۔ بلونت سنگھ کے ہاں میلے ٹھیلوں کی فضا ملتی ہے۔ وہ ان بے اختیار جذبوں کا ترجمان ہے جب

انسان سب پابندیوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنے اندر کے فطری تقاضوں سے ہم آہنگ ہوجاتا ہے۔ شاید اسی لئے اس کے ہاں دیہات کا صرف وہ پہلو نمایاں ہے جس کی ابھی تہذیب نہیں ہوئی۔

ندیم قاسمی نے "شہر برتر" ہے کے مفروضے کو تسلیم کیا ہے۔ شاید اسی لئے اسے دیہات کے "فردوس" میں "اجڑے ہوئے گھر" ہی نظر آئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس نے شہری زندگی کے خلاف اپنے تعصبات کو نمایاں طور پر ظاہر کرنے کے لئے دیہات کی مجبوری، مقہوری اور بے بسی کا منفی یا انفعالی پہلو زیادہ تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اور مثبت زاویوں پر بہت کم نظر ڈالی ہے۔ ثقلین نقوی کا دیہات چونکہ مستقبل کے مثالی معاشرے کی علامت ہے اس لئے وہ اس کے مثبت پہلوؤں کو خود بھی باریک نظر سے دیکھتا ہے اور ان کی طرف قاری کی توجہ بھی سب سے پہلے منعطف کراتا ہے۔

دیہات کے بعض نمائندہ فن کاروں نے افسانے کی صنف کو حصولِ مقاصد کا ذریعہ بھی بنایا ہے۔ مثال کے طور پر پریم چند افسانے کو اخلاقیات کی تبلیغ کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ جب کہ احمد ندیم قاسمی نے اس سے طبقاتی کش مکش اور جماعتی آویزش کو نمایاں کرنے کا کام لیا ہے۔ ممکن ہے کہ اس طرزِ عمل سے انہیں نظریاتی مقاصد تو حاصل ہو گئے ہوں۔ لیکن اس سے دیہاتی افسانے کی اساس بھی مجروح ہوئی ہے اور افسانہ نگار اور دیہات کے درمیان ناقابلِ عبور فاصلہ بھی پیدا ہوگیا ہے ...۔ شاید احمد ندیم قاسمی نے مبلغ کا فریضہ تو پوری کامیابی سے ادا کر لیا ہو۔ لیکن انہوں نے دیہات کو مٹی کو سونگھنا اور اس کی باس کو محسوس کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دیہات کے خارج کو تو پوری حقیقت نگاری سے پیش کرتے ہیں۔ لیکن دیہات کی اصل روح ان کے افسانوں میں سما نہیں سکی اور ان کے بیشتر دیہاتی افسانے ایسے بے جان لوتھڑے ہیں جو زندگی کے تحرک کے لئے ترس رہے ہیں۔ بلونت سنگھ نے دیہات کے لمس کو پوری وارفتگی سے محسوس کیا ہے۔ اور اس کا مشاہدہ بھی گہرا ہے۔ لیکن اس کی رفتار اتنی تیز ہے کہ عام دیہاتی زندگی کے تمام پہلو ظاہر نہیں ہو پائے۔ مجموعی طور پر بلونت سنگھ قتل، اغوا، ڈکیتی، دھمال اور جھگڑے کا عمدہ عکاس ہے۔ لیکن دیہات کی روزمرہ زندگی کے نقوش ان کے ہاں بھی کم ہیں۔ ان سب کے برعکس ثقلین نقوی کے پیش نظر جماعتی یا تبلیغی کوئی مقصد نہیں ثقلین نقوی اور دیہات کے درمیان کوئی فاصلہ بھی موجود نہیں بلکہ دیہات تو ثقلین نقوی کے اندر موجود ہے .... محض موجود ہی نہیں بلکہ برگ و بار بھی پیدا کر رہا ہے۔ اور اس کے افسانوں سے سست

رفتارِ دیہات کی ازلی و ابدی نرم روی کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ چنانچہ اس کا افسانہ جب مدھم رفتار کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ تو دیہاتی مٹی کی باس اس کے لفظوں میں گھل مل جاتی ہے اور اس کے افسانوں کے دیہات کو محض محسوس ہی نہیں کیا جا سکتا بلکہ چھُوا بھی جا سکتا ہے۔ میری رائے میں غلام الثقلین نقوی کے فن کے دوسرے تمام محاسن نظر انداز بھی کر دیئے جائیں تو اس کے فن کا صرف یہ ایک پہلو ہی اسے اردو افسانے میں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔

رام لعل اور اُردو افسانہ

رام لعل اردو افسانے میں مسلسل محنت اور غیر معمولی خود اعتمادی کی منفرد مثال ہے۔ میرے ذہن میں اس تاثر کو اس حقیقت نے جنم لیا ہے کہ جب رام لعل نے ۱۹۴۲ء کے لگ بھگ افسانہ نگاری میں قدم رکھا تو ترقی پسند افسانہ نگاروں کی پوری ایک کھیپ اس صنفِ ادب کو اپنے گھنے سائے کی لپیٹ میں لے چکی تھی اور اس دور کے زیرک نقاد نے ان کا تعارف کچھ اس خوبصورت انداز میں کرایا تھا کہ اس روشنی میں کسی نئے ستارے کا وجود تک نظر آنا ممکن نہیں تھا۔ نتیجتاً رام لعل جیسے ادب کے نئے لوگ ان نامور افسانہ نگاروں کو نہ صرف حیرت سے دیکھ رہے تھے بلکہ اس پُر رونق محفل میں رسائی پانے کے لئے انہیں افسانہ نگاروں کی وساطت سے تعارف کی منزل بھی سر کر رہے تھے۔ "آئینے" رام لعل کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ہے جو ۱۹۴۵ء کے لگ بھگ چھپا۔ ہر چند اس مجموعے پر بہت کم لوگوں کی نظر پڑی۔ تاہم یہاں اس کا تذکرہ اس لئے ضروری ہے کہ اس کی تزئین کے لئے رام لعل نے بھی ایک ترقی پسند افسانہ نگار کی خدمات حاصل کیں۔

میں ۱۹۴۵ء کے ادبی منظر پر نگاہ دوڑاتا ہوں تو اس کہکشاں پر کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، احمد ندیم قاسمی، فیاض محمود، دیویندر ستیارتھی، ڈاکٹر نصیر الدین، ممتاز مفتی آغا بابر، قدرت اللہ شہاب وغیرہ کے نام جگمگاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اردو افسانے کے ان معتبرین کو اس دور کے مشہور ادبی رسائل مثلاً ساقی ادبی دنیا ہمایوں، ادب لطیف، شاہکار اور عالمگیر وغیرہ میں اشاعت کی وافر سہولتیں حاصل تھیں۔ لیکن رام لعل اور اس کے معاصرین کو جن میں منور اشرف، دت بھارتی، سعید امرت، پرد فیسر کرشنا کماری اور رتن رسا لپوری وغیرہ کے نام بھی خاصے اہم ہیں۔ اپنے تعارف کے لئے بیسویں صدی، خیام، لطفِ شباب

اور حسین دنیا جیسے رسائل کا سہارا لینا پڑتا تھا' بلاشبہ یہ رسائل اپنے زمانے کے مقبولِ عام رسائل تھے اور ان کے مدیران گرامی اپنے قلمی معاونین کو آسمانِ ادب کا رخشندہ ستارہ ثابت کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے تھے۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ ساقی اور ادبی دنیا جیسے رسائل کے سامنے ان کی ادبی حیثیت کچھ زیادہ نمایاں نہیں تھی اور یہ ادبی دنیا میں داخلے کے لئے صرف دہلیز کا کام ہی سرانجام دیتے تھے۔ اس ضمن میں بیسویں صدی کے مدیر خوشتر گرامی کا تذکرہ بالخصوص ضروری ہے کہ وہ ادیب کی تسکین کے لئے اس کی اَناکو ہمیشہ اہمیت دیتے اور یوں دو چار افسانوں کی اشاعت کے بعد ہی اس کا نام ملک کے طول وعرض میں پھیل جاتا اور پھر ادیب کا رابطہ قاری کے ساتھ براہ راست قائم ہوتے دیر نہ لگتی۔ خوشتر گرامی نے رام لعل کو بھی اہمیت کا یہی مقام عطا کیا۔ اور اسے مسلسل نمایاں طور پر شائع کیا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اسی زمانے میں سعید امرت نے کچی جنسیت سے جو لذت اور چٹخارہ پیدا کیا تھا رام لعل کے افسانے کا ہموار بیانیہ اس کا مقابلہ نہ کر سکا۔ چنانچہ اسے اپنی جگہ بنانے کے لئے بیسویں صدی میں بھی بڑی محنت کرنی پڑی۔۔۔۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سعید امرت نے نوجوانی کے ناپختہ جنسی جذبات کو برانگیختہ کرنے کی جو طرح ڈالی تھی اس سے رام لعل بھی متاثر ہوا۔ چنانچہ جنس اس کے افسانوں میں ایک اہم موضوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ حقیقت اور رومان نیز بیوی اور معشوقہ کے درمیان واضح حدِ امتیاز رکھتا ہے اور بعض اوقات تو وہ جنس کی بیداری کو قاری کے خون میں بھی اتار دیتا ہے۔ لیکن یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ رام لعل نے جنس نگاری کو اپنی منزل نہیں بنایا بلکہ اس نے سعید امرت کے انداز میں "بتل" شہرت حاصل کرنے کے بجائے فن کی تکمیل کی طرف توجہ دی اور کسی ایک مقام پر رک جانے کے بجائے ستاروں سے آگے نئے جہانوں کی تلاش شروع کر دی۔ چنانچہ دیکھئے کہ آج دت بھارتی اور سعید امرت اور پروفیسر کرشنا کماری اور رتن رسالپوری وغیرہ سب زمانے کی گرد میں گم ہو چکے ہیں، لیکن رام لعل اپنی انتھک محنت اور فن سے بے لوث محبت کی بنا پر اردو افسانے کے صفِ اول میں شمار کیا جاتا ہے۔ اور جب کرشن چندر سعادت حسن منٹو اور غلام عباس وغیرہ کے بعد آنے والی نسل کے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ہوتا ہے تو اس کی ابتدا رام لعل کے نام سے ہوتی ہے۔ بلاشبہ اب اردو افسانہ اور رام لعل لازم اور ملزوم ہو چکے ہیں۔ رام لعل کی اردو ادب میں آمد نہ حادثہ ہے اور نہ واقعہ، ممتاز مفتی (جھکی جھکی آنکھیں) کرشن چندر (جہلم میں ناؤ پر) اور بلونت سنگھ (جگا) کی طرح شہرت کا ہفت آسمان اس نے صرف ایک افسانہ لکھ کر ہی طے نہیں کر لیا۔ اس نے افسانے کے میدان میں قدم رکھا تو کرشن چندر

کی رومانیت، سعادت حسن منٹو کی بے رحم حقیقت نگاری اور راجندر سنگھ بیدی کی صداقت پسندی کا سکہ مستحکم ہو چکا تھا۔ ان سب کا پرتو رام لعل کے ہاں ایک تخلیقی شان اور جداگانہ انداز میں جلوہ گر ہے۔ وہ موپساں، او ہنری، بالزاک اور چیخوف وغیرہ کی فنی روایت سے بھی واقف ہے۔ ان سب کے فن سے رام لعل نے تکنیکی رہنمائی حاصل کی۔ لیکن اپنی راہ تراشنے کے لئے میانوالی کے صحراؤں اور دریائے سندھ کے پانیوں سے زیادہ فائدہ اٹھایا۔ اس کی جنم بھومی میانوالی ہے۔ اس لئے وہ کسی انجمن کا تابع مہمل بننے کی بجائے اپنی انفرادیت کو زندہ رکھتا ہے۔ اس نے سندھ کا پانی پیا ہے۔ اس لئے وہ پہاڑ کے سیدھے رُخ چلنے کے بجائے کبھی دائیں اور کبھی بائیں کٹاؤ کا عمل جاری رکھتا ہے۔ وہ پرانی زمینوں کو دریا برد کر کے پانی کو کہ سے نئی مٹی اُبھار دیتا ہے۔ افسانہ اس کا باطن بھی ہے اور ظاہر بھی اور وہ اسے ایک مخصوص پیکر میں تراشنے کی کوشش کرتا ہے۔ رام لعل کی اساسی خوبی یہ ہے کہ وہ کسی بلند بانگ مقصد کسی چیختے ہوئے نظریے کو رقصی چنگھاڑتے ہوئے ازم کو نمایاں کرنے کے بجائے صرف کہانی بیان کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے اور ۱۹۸۰ء میں فنی طور پر زندہ و توانا ہونے کے باوجود اب بھی وہ مجھے پریم چند کی نسل کا ایک ایسا افسانہ نگار نظر آتا ہے جو اپنے سماجی مرتبے کو پہچانتا ہے اور مقصد اور نظریئے سے کبھی الگ نہیں ہوا۔ روایت سے رام لعل کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ وہ مشرقی اخلاقیات پر یقین کامل رکھتا ہے۔ اور اعلیٰ قدروں کو شکستہ کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ جدید کہلانے کے شوق میں کرداروں کو سایوں میں نہیں ڈھالتا وہ ماحول کی نفی بھی نہیں کرتا بلکہ وہ واقعات اور حادثات کی تجرید اس انداز میں نہیں کرتا ہے کہ صورت واقعہ کھوکھلے لفظوں کی شاعری بن جائے۔ رام لعل زندگی کی وسیع جولاں گاہ پر ایک بالغ نظر ادیب کی توجہ صرف کرتا ہے۔ زندگی کا ہر واقعہ اس کے نزدیک ایک پوری کہانی کا موضوع ہے اس کا متحرک متخیلہ اس واقعے کو افسانے میں ڈھالنے کے لئے گم شدہ کڑیاں فراہم کرتا ہے۔ وہ واقعات کے تناظر میں کرداروں کو اُبھارتا ہے۔ اور پھر ان کرداروں کے حقیقی خدوخال تراشتا ہے۔ اور آخر کار زندگی کی ایک قاش کو یوں پیش کر دیتا ہے کہ خیر و شر کا ایک واضح نقش نہ صرف کاغذ پر اُتر آتا ہے بلکہ اس کا عکس قاری کی رگ و پے میں بھی سرایت کر جاتا ہے۔

رام لعل نے اب تک کم و بیش تین صد افسانے لکھے ہیں۔ میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ میں نے اس کے سب افسانے پڑھے ہیں تاہم اس کے بیشتر اچھے افسانے میرے ذہن کی لوح پر کندہ ہیں۔ مثال کے طور

پر یہ الفاظ لکھتے ہوئے مجھے اس کا افسانہ "تھوک" بالکل یاد نہیں آرہا۔ لیکن "اکھڑے ہوئے لوگ"۔ "آ نگن"۔ "قبر" "چور"۔ "ہیڈلیس بدھا" "بے سرکا گوتم" "بن باس" "گزرے ہوئے لمحوں کی چاپ بے اختیار یاد آرہے ہیں۔ رام لعل کے سب افسانے ایک معیار کے نہیں۔ وارث علوی نے درست لکھا ہے کہ" دنیا کی کوئی طاقت رام لعل کو خراب افسانے لکھنے سے روک نہیں سکتی۔" ہر واقعے کو فوری طور پر کہانی کا روپ دینے کا رجحان اس کے ہاں بے حد نمایاں ہے۔ وہ چھوٹے سے واقعے سے بڑی کہانی تخلیق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اس نے بڑے واقعے کو چھوٹی سی کہانی میں سمونے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ چنانچہ اس کے ہاں افراط اور تفریط کی کیفیت بھی پیدا ہوئی ہے تاہم یہ کہنا شاید درست نہ ہوگا کہ رام لعل اس حقیقت سے آگاہ نہیں، وہ شمع اور بیسویں صدی کے لئے لکھتا ہے تو اپنے مخصوص قاری کو نظر انداز نہیں کرتا۔ اسی طرح جب وہ اوراق، شب خون اور نقوش میں چھپتا ہے تو اس کی کہانی کا معیار یکسر مختلف ہوتا ہے۔ ایک لمبے عرصے تک رام لعل کے افسانوں میں ریلوے ڈیپارٹمنٹ کی داخلی جھلکیاں نمایاں ہوتی رہیں۔ اس کا افسانہ ریل کے ڈبے یا اسٹیشن کے ویٹنگ روم سے شروع ہوتا ہے اور نئی ریل گاڑی یا اگلا اسٹیشن آنے تک ختم ہو جاتا۔ چنانچہ رام لعل کو ریلوے کے ایک مخصوص طبقے کا ترجمان شمار کیا جانے لگا اور یوں اس پر ایک خاص قسم کی چھاپ لگ گئی۔ رام لعل نے اس تاثر کو توڑنے کی بھرپور کوشش کی اور بلاشبہ اس میں اسے کامیابی بھی حاصل ہوئی، تاہم یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ رام لعل کے لئے ریل کا ڈبہ محض ایک روزن ہے، وہ اس روزن سے زندگی کی قاشوں پر نگاہ دوڑاتا ہے اور پھر افسانہ لکھ کر اس منظر میں قاری کو بھی شامل کر لیتا ہے کہ اس سے زندگی کا کوئی نہ کوئی حقیقی زاویہ سامنے آتا ہے۔ اور قاری پر صداقت کی نئی جہت آشکار ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر افسانہ تھیلہ میں چرائے ہوئے تھیلے کی کہانی ہی بیان نہیں کی گئی بلکہ ریلوے میں کی جانے والی تمام چوریوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔ افسانہ "سٹوڈنٹس" میں رام لعل نے رشک اور حسد کے ان جذبات کو آشکار کیا ہے جو ریلوے کے اونچے درجے کے افسروں اور نسبتاً کم درجے کے ملازمین کو دی جانے والی جداگانہ مراعات سے پیدا ہوتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ رام لعل رائے عامہ کو بگوش ہوش سنتا ہے اور پھر اس رائے سے متاثر ہو کر آگے بڑھنے کی سعی کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے افسانے "تلاش گم شدہ"۔ "بھیر اور بھیڑ"۔ "سحر سے پہلے تمہارا فیصلہ کیا ہے"۔ "ساحل"۔ "دو گھڑی کا عشق"۔ "روشنی کے آنچل"۔ "سیلوادار"۔ "ریکارڈ کیپر" "ایک شہری پاکستان کا" "ادھوری دھرتی"۔ "پرانے گیت" وغیرہ میں رام لعل

نے زندگی کے متنوع زاویوں کو اُبھارا ہے۔ اور شائستہ جذبات کو برانگیختہ کرنے کے بجائے قاری کی داخلی
چُپ سوچ کو کروٹ دی ہے۔ ان افسانوں میں رام لعل نے کھُلی آنکھوں سے حقیقی خواب دیکھے ہیں۔
یادیں اس کا بہترین سرمایہ ہیں اور وہ حال میں چہل قدمی کرتے کرتے اچانک ماضی کی طرف سفر کرنے لگتا
ہے۔ ایسے مقامات پر وہ کھوئی ہوئی زمینوں کی خوشبو سے معمور نظر آتا ہے۔ یہ کیفیت ان افسانوں میں زیادہ
نمایاں ہے جو رام لعل نے فسادات اور برصغیر کی تقسیم پر لکھے ہیں۔ ان افسانوں میں وہ کرشن چندر کی طرح
سیاست دان نظر نہیں آتا بلکہ ایک ایسا امن پسند شہری بن کر اُبھرتا ہے جس کے نزدیک انسانی زندگی کا تحفظ
ہر قیمت پر ضروری ہے۔ مثال کے طور پر اس کا افسانہ "نصیب جلی" دیکھئے، جس میں ایک سکھ اپنے مسلمان دوست
کو بچانے کے لئے اسے اپنی بیوی کے پہلو میں لٹا دیتا ہے۔ "ایک شہری پاکستان کا" ناسٹلجائی کیفیت
ہمکتی ہوئی ملتی ہے۔ رام لعل پاکستانی مٹی کا بیٹا نظر آتا ہے۔ اس قسم کے افسانے پڑھ کر تو یہ احساس
بھی ہونے لگتا ہے کہ رام لعل اگر پورا نہیں تو تین چوتھائی مسلمان ضرور ہے۔ رام لعل شاید اردو کا واحد افسانہ
نگار ہے جس نے اپنے بیشتر افسانے واحد متکلم میں لکھے ہیں۔ رام لعل کو "فرسٹ پرسن" میں لکھنا فطری اور
آسان نظر آتا ہے۔ اس کا ایک فائدہ تو یہ ہوا کہ رام لعل نے افسانے کو آپ بیتی کا انداز تو دیا اور اس طرح
وہ صرف کہانی ہی بیان نہیں کرتا بلکہ اس پر واحد متکلم کی مُہر شہادت بھی لگا دیتا ہے۔ دوسرا فائدہ یہ ہے کہ
رام لعل کا واحد متکلم افسانے کی باگ اپنے ہاتھ میں رکھتا ہے اور اس کا ٹمپو تیز نہیں ہونے دیتا۔ چنانچہ واحد
متکلم نہ صرف کہانی کے توازن کو برقرار رکھتا ہے بلکہ اس کی بیانیہ زندگی کی رفتار کے ساتھ بھی ہم آہنگ ہو
چلتا ہے۔ رام لعل کے افسانوں میں آرائش کا عنصر نظر نہیں آتا۔ شاید واحد متکلم تکنیک میں غازہ آرائی
کی کچھ زیادہ گنجائش بھی نہیں۔ واحد متکلم کے غیر معمولی استعمال کی بنا پر بعض اوقات تو یوں بھی محسوس ہوتا ہے
کہ رام لعل کسی مروجہ تکنیک کی پیروی کرنے کی بجائے کہانی کے تخلیقی عمل کے ساتھ خود بھی بہہ رہا ہے
اور کہانی اپنی تکمیل کی طرف بے ساختہ قدم بڑھا رہا ہے۔ آتم میرزا نے حال ہی میں ایک انٹرویو میں
بتایا ہے کہ وہ قلم پکڑتے ہیں اور افسانہ ان پر نازل ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت مجھے رام
لعل کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ اس کے نزدیک کہانی کا پہلا جملہ بہت اہم ہوتا ہے۔ اسی جملے کو پکڑتے
ہی کہانی کا گولہ خود بخود کھلنے لگتا ہے۔ چنانچہ دوسرا جملہ پہلے جملے کو کروٹ ہی نہیں دیتا بلکہ پوری کہانی
کا تارو پود مرتب کرنے میں معاونت کرتا ہے۔ رام لعل نے اس انداز تخلیق کو بلاشبہ خوبی سے استعمال کیا ہے

تاہم صرف ایک جملے پر ہمیشہ کامیاب کہانی اساس نہیں رکھی جاسکتی ۔ چنانچہ رام لعل کے ہاں
افسانے نظر آتے ہیں، وہ اسی معمول کا نتیجہ ہیں۔

رام لعل نے اردو افسانے میں اپنے قدم ذاتی صلاحیت اور استقلال کے بل بوتے پر جمائے ہیں۔
افسانہ صرف اس کا فن ہی نہیں، اس کی زندگی بھی ہے ۔ اس کی محبت میں وہ بڑے کٹھن مراحل سے گزرا
ہے ۔ اسے بجا طور پر شکایت ہے کہ اس کی نسل کے افسانہ نگاروں کو ہمدرد نقاد نہیں ملا۔ ۱۹۳۶ء
کی نسل کو یہ سہولت افراط سے حاصل تھی ۔ چنانچہ کرشن چندر، عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس
اوپندر ناتھ اشک اور ممتاز مفتی وغیرہ کو شہرت کے آسمان پر پہنچانے کے لئے مولانا صلاح الدین احمد، سید
وقار عظیم، ڈاکٹر عبادت بریلوی اور سید احتشام کا بڑا ہاتھ ہے ۔ رام لعل اس صورت حال سے مایوس نہیں ہوا۔
بلکہ اس نے اپنی نسل کے افسانہ نگاروں کو متعارف کرانے کا بیڑا بھی خود اٹھا لیا۔ اور کئی نامور ناقدین کو اپنے
عہد کے افسانہ نگاروں اور ان کے زندہ رہنے والے افسانوں کی طرف متوجہ کرایا۔ رام لعل نے اردو افسانے
کی نئی نسلوں کو متعارف کرانے کے لئے افسانے کے موضوع پر کئی سیمینار منعقد کرائے ۔ اردو افسانے
کے موضوع پر نئے مباحث پیدا کئے ۔ اس نے سید احتشام حسین کو اردو افسانے کے تدریجی ارتقاء پر ایک
طویل اور سیر حاصل گفتگو کرنے پر آمادہ کیا ۔ اور پھر اس گفتگو کو "ادبی دنیا" میں شائع کروا کے سید احتشام حسین
کی تحسین برصغیر کے تمام افسانہ نگاروں تک پہنچا دی ۔ احتشام صاحب کی اس تحسین سے لکھنے والوں کی نہ
صرف تشفی ہوئی، بلکہ انہیں یہ احساس بھی ہوا کہ مؤقر نقاد بھی ان کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ (سید غلام الثقلین
نقوی نے مجھے بتایا کہ میں ایک عرصے تک اندھیرے میں ٹامک ٹوئیے مار رہا تھا۔ لیکن احتشام حسین کی متذکرہ گفتگو
پڑھ کر اور ان کی رائے سن کر مجھے اپنے فن پر اعتماد حاصل ہو گیا) ضمنی طور پر یہ بات بھی اہم ہے کہ
رسائل کے خطوط کے کالم میں رام لعل نے افسانے پر کئی مؤثر بحثوں کو جنم دیا۔ ادبی دنیا، کامران
اور اوراق میں سجاد نقوی صاحب کے ساتھ ان کی جو طویل بحثیں چھڑی تھیں ان کی بازگشت ابھی
تک فضا میں موجود ہے ۔ انہیں یوں اردو افسانے کے کئی نئے گوشے سامنے آ گئے۔ رام لعل
کے افسانوں پر خاصی کڑی تنقیدی نظر ڈالی گئی ہے ۔ حال ہی میں وارث علوی نے بڑی بے رحمی سے
اس کا تجزیہ کیا ہے۔ لیکن وہ تنقیدی جراحت سے کبھی مایوس نہیں ہوا اور یوں انسانی سطح پر نقاد
سے اپنے روابط کو اس نے کبھی ٹوٹنے نہیں دیا۔

رام لعل نے خود اپنے فن کے بارے میں بھی اکثر اوقات سچی باتیں بتانے سے گریز نہیں کیا۔ ایلین وراڈی (شب خون) اور رلنڈا ویٹنگ (اوراق) کے انٹرویو نہ صرف رام لعل کے فن سے پردہ اٹھاتے ہیں بلکہ اس کے باطن میں جھانکنے اور اس کی سوچ کی نہج دریافت کرنے میں بھی مدد دیتے ہیں۔ اور صاف نظر آتا ہے کہ میانوالی کا یہ کردار صداقت پسند شہری کسی اسٹیبلشمنٹ کا ادنیٰ غلام بننے کے بجائے اپنی انفرادیت کو تحفظ مہیا کر رہا ہے۔ رام لعل کی ان گفتگوؤں میں بالکل ان افسانوں جیسی چاشنی ہے۔

رام لعل نے اپنے افسانوں میں خطوط کی تیکنیک کو خوبی سے استعمال کیا ہے۔ راجہ مہدی علی خاں کے تعزیت نامے میں اس نے حقیقی خطوط کو پس منظر کے طور پر برتا ہے۔ اور اس میں تاثر کی جو گہرائی پیدا ہوئی ہے وہ رام لعل کی افسانہ نگاری کی بالواسطہ عطا نظر آتی ہے۔ رام لعل کے ہاں وہ مخصوص تعصب نظر نہیں آتا، جیسے بعض ادیبوں نے انسان دوستی کے نام پر رائج کرنے کی کوشش کی۔ رام لعل انسان کو مثالی صورت میں پیش نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک انسان گناہ اور ثواب، خیر اور شر کا مرقع ہے اور یہ اپنی چھوٹی چھوٹی مصلحتوں اور بے نام ضرورتوں کا اسیر ہے۔ وہ اس کے چہرے کو مصنوعی غازے سے تابناک نہیں بناتا۔ بلکہ اس کے باطن کو حقیقی صورت میں پیش کر دیتا ہے۔

مثال کے طور پر ریکارڈ کیپر کا گلزار سنگھ، روشنی کے آنچل، کی سوشیلا' دو گھڑی کی کہانی' کا تیرا' خوابوں کا سفر' کی دیپتی' سحر سے پہلے کی نیر اور رام لعل کا واحد متکلم سب اپنے اپنے دکھوں کی آنچ میں جل رہے ہیں۔ متوسط طبقے کے یہ کردار بھرپور زندگی نہیں گزار سکتے۔ لیکن ایک خوش حال مستقبل کا خواب ضرور دیکھتے ہیں۔ رام لعل نے ان کرداروں کو ہمدردانہ زاویے سے دیکھا ہے اور ان کے المیے میں قاری کو اس طرح شریک کیا ہے کہ اس پر رقت کا لمحہ ہرگز طاری نہیں ہوتا۔

رام لعل کی افسانہ نگاری حقیقت کا صادق بیانیہ ہے اور اس کا آخری زاویہ سفر نامے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ اس کے سفر نامے میں واحد متکلم بے حد متحرک ہے۔ لیکن وہ کہانیاں تراشنے کے بجائے صداقتیں بیان کرتا ہے۔ اور زندگی کے حسن کو نکھارتا ہے۔ رام لعل ان صداقتوں کو افسانے کی تخلیقی زبان میں قاری کو منتقل کر دیتا ہے۔

کیا سفر نامہ رام لعل کی افسانہ نگاری کی نئی جہت ہے؟

عرش صدیقی ۔ علامت اور تجرید کا امتزاج

سب سے پہلے تو مجھے اس بات کا اعتراف کرنا ہے کہ میں نے عرش صدیقی کے افسانوں کا مطالعہ چھوٹی چھوٹی قاشوں کی صورت میں کیا۔ یہ قاشیں زندگی کی صورت میں بکھری ہوئی تھیں اور میرا ان سے سامنا حیات مستعار کے مختلف مقامات پر ہوا۔ مجھے اس اعتراف میں بھی تامل نہیں کہ زمانی فاصلے کے باوجود ان قاشوں کو مدغم کر کے قوس قزح کی طرح کے امتزاجی رنگ کو جنم دینے میں بھی مجھے کامیابی حاصل ہوئی۔ چنانچہ مجھے ہمیشہ ان رنگوں سے زیادہ دلچسپی رہی۔ جو دو قاشوں کے نقطۂ انضمام پر پیدا ہوئے تھے۔ اور اپنی انفرادیت منوانے کے لئے گرد و پیش کے شوخ رنگوں سے ہر وقت متصادم رہتے تھے۔ مجھے یہ بھی عرض کرنا ہے کہ ان کا نیا افسانہ منظر پر آنے سے قبل ان کے سابقہ افسانے کا تاثر میرے نہاں خانۂ دل میں اکثر گم ہو جاتا۔ لیکن وہ دودھیا اجالا جو ان رنگوں کے امتزاج سے مرتب ہوتا تھا، میرے دلوں میں روشنی بکھیرتا رہتا۔ اور پھر لمبے عرصے تک جب عرش صدیقی مجھے مقبول و معروف افسانہ نگاروں کی کھیپ میں کہیں نظر نہ آتے تو مجھے مایوسی ہوئی اور میں انہیں تلاش کرنے کی کوشش بھی کرتا۔ اور جب طویل عرصے کے بعد ان کا کوئی نیا افسانہ چھپ کر سامنے آتا تو فکر و فن کا وہ جگنو جو اندھیرے کے کسی محفوظ مقام پہ اپنے پر سمیٹے دبکا پڑا ہوتا۔ اچانک ذہن کی سطح پر جگمگانے لگتا۔ اور عرش صدیقی سے سابقہ ملاقات ایک نئی اور طویل ملاقات کا پیش خیمہ بن جاتی اور عرصے تک اپنے نقوش تازہ رکھتی۔

یوں ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ عرش صدیقی کسی دور میں بھی ادب کے اعلیٰ شمار نہیں ہوئے بلاشبہ وہ بہت کم لکھتے ہیں۔ تاہم میں ان کی اس کم نگاری کو ان کی کتاہ قلمی شمار نہیں کرتا۔ ان کے اظہار کے تین زاویے یعنی شاعری، افسانہ اور تنقید ـــــ مختلف سمتوں سے پھوٹے ہیں اور ان کی تخلیقی شخصیت میں یوں مدغم ہو گئے ہیں کہ عرش صدیقی کی پوری شخصیت ان سب کے بیک وقت مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ میں انہیں محمد حسن عسکری کی طرح صرف آٹھ دس افسانوں کے بل بوتے پر زندہ جاوید ہو جانے والا افسانہ نگار شمار نہیں کرتا۔ محمد حسن عسکری نے زندگی کے مختلف ادوار میں اظہار کی نئی نئی اصناف کو آزمایا اور سابقہ صنف کو مطلوقہ بیوی کی طرح نظر انداز کر دیا۔ چنانچہ ہر صنفِ ادب عسکری کی ادبی شخصیت کے الگ الگ گوشوں سے متعارف کراتی ہے اور ان کے درمیان واضح حد امتیاز موجود ہے۔ عرش صدیقی کے ہاں مجھے یہ حدِ فاصل نظر نہیں آتی۔ ان کی شاعری تنقید اور افسانہ میں جو قدرِ مشترک نمایاں ہے، وہ عرش صدیقی نہیں، بلکہ وہ فکری عنصر ہے جسے عامۃ الناس تک پہنچانے کے لئے عرش صدیقی نے اظہار کے مختلف اسالیب اور مختلف اصناف کا سہارا لیا ہے۔ چنانچہ اگر آپ یہ معلوم کرنا چاہیں کہ عرش صدیقی بطور افسانہ نگار کامیاب ہیں یا بطور شاعر ـــــ اور افسانہ نگاری میں ان کا مرتبہ بلند ہے یا تنقید میں، تو شاید کسی خاطر خواہ نتیجے پر نہ پہنچ سکیں۔ وجہ یہ کہ عرش صدیقی نے اپنی تخلیقی شخصیت کو غیر ضروری تجربوں میں اُلجھانے اور لخت لخت ہونے سے بچایا، انہوں نے ہجوم میں گم ہو جانے کے بجائے اپنی تخلیقی وجود اور اس کی وحدت کو انفرادی امتیاز سے قائم رکھا۔ چنانچہ اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ کہ وہ کب افسانہ لکھتے ہیں یا شاعری کی دیوی ان پر کب مہربان ہوتی ہے' یا تخلیقی معرے سے گزرنے کے لئے وہ معاصر تخلیقات کی بازیافت کس انداز ... ں کرتے ہیں۔ عرش صدیقی ان فن کاروں سے مختلف نظر آتے ہیں جو اپنی مقبولیت کے گراف کو ہر وقت پیش نظر رکھتے ہیں اور اس کے ارتقاء کو قائم رکھنے کے لئے کبھی ایک صنفِ ادب کو جولان گاہ بناتے ہیں اور کبھی دوسری صنفِ اظہار کے ساتھ رزم آرا ہو جاتے ہیں۔ لیکن جب عمر بھر کے ادبی اثاثے کو جمع کر کے اس پر ایک مجموعی نظر ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے تو حیرت ہوتی ہے کہ اتنی قد آور شخصیت اپنے شہرت کے ملبے تلے دبی پڑی ہے اور اب عرصے سے کراہ رہی ہے۔ ایک ادنیٰ قاری کی حیثیت میں اس صدمے سے میں کئی دفعہ دوچار ہو چکا ہوں۔ عرش صدیقی نے ان تینوں اصنافِ ادب سے اپنی ادبی شخصیت کا ایک مدون کل مرتب کیا ہے۔

اور یہی وجہ ہے کہ جب ان کی شاعری، افسانہ نگاری اور تنقید کے بلوں میں جھانکیں تو صرف ایک شخصیت سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ مرکزی شخصیت عرش صدیقی ہے۔

اس اجمال کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ عرش صدیقی نے اپنے قاری اور زمانے کو نظر انداز کر دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب فن پارہ اظہار سے ابلاغ کی منزل تک پہنچ جاتا ہے تو اس میں قاری اور زمانے کی شرکت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ عرش صدیقی کے ایک نقاد کا قول ہے کہ وہ شاعری کی تخلیق بھی ایک خاص شعوری سطح پر کرتے ہیں۔ چنانچہ انہوں نے نہ زمانے کی کبھی تکذیب کی ہے اور نہ اسے نظر انداز کیا ہے۔ تاہم ان کا مخصوص زاویہ یہ ہے کہ انہوں نے اندھا دھند زمانے کا ساتھ دینے کی بجائے زمانے کو تخلیق فن کا وسیلہ بنایا ہے اور دشمنِ جان سیال لمحے کی غلامی کرنے کی بجائے اسے اپنی تخلیقی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ عرش صدیقی نے بارہا ماضی کے اندھے کنویں میں جھانکا اور اس کے لئے ادراک کی قندیل روشن کی اور اس قندیل کی کرنوں سے آنے والے زمانے کی تصویریں ان کی شاعری میں "ہاتھوں میں پتھرلے کر نکلو" —— "اے جادوگر" —— پابہ زنجیر اور دسمبر آ" وغیرہ نظموں کی صورت میں سامنے آئیں اور یہی تصویریں "چوتھا مجوسی" "مور کے پاؤں" اور "ہمنشینی کا عذاب" وغیرہ افسانوں میں جلوہ نما ہوئیں۔ حقیقت کی تلاش کے لئے جس تنہائی اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ عرش صدیقی کے ہاں "چاہ بیاباں" "کوہِ ماضی" اور "نصف شب" کی صورت نظموں میں ابھری اور یہی کیفیت مجھے افسانہ "ہم نشینی کا عذاب" میں اس وقت نظر آئی، جب افسانے کے مرکزی کردار کے کمرے میں تسونا گھس آئی اور اس کی معطر تنہائی پر گندم کی سوندھی سوندھی خوشبو نے غالب آنے کی کوشش شروع کر دی۔

بالفاظِ دیگر عرش صدیقی کی شاعری میں جو استعادہ "چاہ بیاباں" کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس استعارے نے ان کے افسانوں میں غار، کمرہ اور گھر کا روپ اختیار کر لیا۔ اب دیکھئے کہ گھر کمرہ اور غار افسانہ نگار کا حجرۂ تخلیق بھی ہے اور آغوشِ مادر بھی۔ اور افسانہ نگار جب بھی اس سے الگ ہوتا ہے حوادث میں گھر جاتا ہے اور جب اس کوکھ میں پناہ حاصل کر لیتا ہے تو اس پر طمانیت کا ایک عجیب عالم گزر جاتا ہے اس کا وجود اس کے ہونے کی شہادت دینے لگتا ہے اور پھر پوری دنیائے رنگ و نور کی متنوع کائنات نظر آنے لگتی ہے۔ مثال کے طور پر "چوتھا مجوسی" کا واحد متکلم جب کہتا ہے کہ:

"صحرا سے بچنے کی خاطر میں تیزی سے بھاگتا ہوا جنگل میں داخل ہو گیا۔

چاروں طرف اندھیرا تھا۔ لیکن میں آگے بڑھتا چلا گیا۔ کچھ دیر بعد ایک جانب سے روشنی نکلتی ہوئی نظر آئی۔ میں روشنی کے قریب پہنچ گیا۔ یہ ایک غار کا تنگ دروازہ تھا۔ روشنی اس میں سے سیلاب کی طرح باہر آ رہی تھی۔ غار کا دروازہ بہت تنگ تھا۔ لیکن میں اس میں اترنے کے لئے بے تاب تھا۔"

تو صاف نظر آتا ہے کہ یہ بے تابی اس اضطراب سے عبارت ہے کہ آغوشِ مادر سے جُدا ہونے پر بچے کے دل میں پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ غار سے اُبھرنے والی روشنی کا سیلاب اس پر اپنا در کشادہ کر دیتا ہے ــ تو "ہم تیشیتی کا عذاب" کا واحد متکلم بے اختیار ہو کر کہتا ہے ؎

"ہاں اب مجھے یہ معلوم ہو گیا ہے کہ کمرے میں آ کر میں یہ کیوں محسوس کرتا ہوں کہ بچہ ماں کی گود میں آ دبکا ہے، یا چوزہ مرغی کے پروں میں"۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ عرش صدیقی جو حقیقت کو اصلی رنگوں میں دیکھنے کے آرزو مند ہیں، کمرے پر قبضہ کرنے کی نہیں سوچتے بلکہ یہ کمرہ ان کا گھر ہے۔ یہ گھر ان کی وادی ہے۔ اس وادی کی مٹی سے ان کا خمیر گوندھا گیا ہے اور اس کے دیئے ہوئے درق سے نہ صرف وہ خود زندہ ہیں، بلکہ یہی وادی ان کے بزرگوں کی لاتعداد نسلوں کی پناہ گاہ رہی ہے۔ اور اس ایقان کا اساسی فلسفہ انہوں نے "مور کے پاؤں" میں یوں بیان کیا ہے کہ :

"یہ گھر میری ملکیت نہیں ہے۔ میں اِس کی ملکیت ہوں"

اور "چوتھا مجوسی" میں جب وہ ستارے سے ہم کلام ہوتے ہیں تو کہتے ہیں کہ :

"نہیں یہ ممکن نہیں۔ میں اپنا گھر چھوڑ کر کہیں نہیں جاؤں گا۔ یہ ایک گوشۂ عافیت ہے۔ میں اسے چھوڑ نہیں سکتا۔"

گھر سے یہ وابستگی درحقیقت اپنی مٹی اور اپنی جڑوں سے وابستگی ہے۔ اور عرش صدیقی جس وجودی خوف سے دوچار ہیں۔ اِس کے پسِ پشت بھی ایک یہ خطرہ نمایاں نظر آتا ہے کہ ان کا گھر شاید ان سے چھن رہا ہے۔ اور اب انہیں کسی نئی دنیا میں بھٹکنا پڑے گا۔ تاہم ان کا افسانہ "چوتھا مجوسی" پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس تجربے کو اپنے اوپر کبھی کا وارد کر چکے ہیں اور فرقت کی قیامت کا سامنا کر چکے ہیں۔ عرش صدیقی لکھتے ہیں :

"ایک دفعہ پہلے میں اس گھر کو چھوڑ کر ادھر نکل گیا تھا۔ پھر میں مدتوں اپنے گھر کی تلاش کرتا رہا، برسوں پریشان پھرتا رہا۔ میں یہاں سے چلتے ہوئے بہت کم اشیاء ساتھ لے کر نکلا تھا اور بہت کچھ پیچھے چھوڑ گیا تھا۔ میرا خیال تھا کہ جو کچھ یہاں چھوڑے جا رہا ہوں، سب بے کار اشیاء ہیں۔ میں کبھی ان کی ضرورت محسوس نہیں کروں گا۔ اور گھر کا کیا ہے۔ جہاں چاہوں گا نیا گھر بنا لوں گا۔ میں اتنا عرصہ اس گھر سے دور رہا کہ پھر یہ بھی ٹھیک یاد نہ رہا کہ میں یہاں کیا کچھ چھوڑ گیا تھا۔ بس یہ بے چینی ہر وقت ساتھ تھی کہ جو کچھ میں پیچھے گھر میں بے کار چھوڑ آیا تھا، وہی کچھ اہم تھا۔ میں بہت مشکل سے اپنے گھر واپس آیا۔ اب میں کہیں نہیں جاؤں گا۔ چوکھٹ سے ادھر کچھ نہیں ہے۔ کچھ بھی نہیں ہے۔"

عرش صدیقی کے افسانوں میں گھر کی چوکھٹ "عظمت کا نشان" اور سکون کا مخزن ہے۔ چنانچہ انسان جب اس سے جدا ہوتا ہے تو وہ خوف کی زد میں آجاتا ہے۔ اس کا اپنا وجود اس سے بغاوت کر دیتا ہے۔ اس کا داخل شکستہ ہونے لگتا ہے اور حوادث و آلام اس پر جھپٹ پڑتے ہیں۔ مثال کے طور پر اُن کے افسانے "کتے" کی پروین اپنی جنت سے نکالی ہوئی حوا ہے۔ وہ اپنے بابا کا گھر چھوڑ کر ایک نئی پناہ گاہ میں بظاہر ایک محفوظ مقام پر آجاتی ہے۔ لیکن کیا نیا مقام اس کی جنت بن سکا؟ یہ سوال اس افسانے کا اساسی المیہ اُبھارتا ہے۔ اور پھر واضح ہو جاتا ہے کہ پروین کی ذات کا طلسمات ٹوٹ رہا ہے۔ وہ قطرے کو سمندر سے اور ذرّے کو صحرا سے الگ رکھنا چاہتی تھی۔ اور کائنات کا اثبات اپنے وجود سے کرانے کی آرزومند تھی۔ لیکن چوکھٹ سے ہٹ کر جب اس نے آنکھ کھولی تو ہزاروں خطرے اس کے چاروں طرف منڈلا رہے تھے۔ اس کا تعاقب کرنے والوں میں ایک بل ڈاگ اور دو السیشن کتے بھی تھے اور جب ان کتوں سے جان بچانے کے لئے وہ بھاگنے لگی تو اس کی صورت بدل گئی۔ اور پروین نے محسوس کر لیا کہ یہ واقعی وہ خود تھی جو کسی گوشۂ عافیت کی تلاش میں سرگرداں تھی۔

عرش صدیقی نے افسانے کی بنیادی ضرورت کو بلاشبہ کبھی نظر انداز نہیں کیا۔ اور ایک واضح خدوخال کی کہانی اپنے جذباتی دائرے بناتی ہوئی آگے بڑھتی اور قاری کو اپنی لپیٹ

لپٹی ہوئی نظر آتی ہے۔" فرشتہ" میں یہ کینوس بے حد وسیع ہے۔" باہر کفن سے پاؤں" میں یہ وسعت علامتوں میں سماگئی ہے۔ تاہم مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آخر عرش کے افسانوں میں کہانی ان کی بنیادی ضرورت نہیں۔ کہانی کا منطقی تار و پود اور اس کی معنویتوں کو اجاگر کرنے والے کردار تو وہ وسیلہ ہیں جن کے ذریعے عرش صدیقی اپنے فکری زاویوں کو قاری تک پہنچانے کی آرزو رکھتے ہیں' وہ اچھے افسانوں میں اس الاؤ کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ جو دلِ انسان میں سلگ رہا ہے وہ ان عبارتوں کو تلاش کرتے ہیں جن کا مفہوم گم ہو چکا ہے۔ چنانچہ انہوں نے مختلف علامتوں کا سہارا لے کر ان مفاہیم کو ڈھونڈا ہے جن سے نفسِ شکستہ سے زندہ رہنے کا حوصلہ ملتا ہے۔ (انہوں نے باہر کی دنیا کو کھلی آنکھوں سے دیکھا تو کائنات نے اپنے جملہ اسرار و رموز ان پر آشکار کر دیئے) لیکن وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہ کر سکے کہ "جن آنکھوں سے تم ہمیں دیکھتے ہو' وہ یہ آنکھیں نہیں، وہ آنکھیں تو تمہارے اندر ہیں اور ہمیشہ کھلی رہتی ہیں۔ (ظل اللہ)

عرش صدیقی کے ہاں داخل کی روشنی کو اور اندر کی آنکھ کو نسبتاً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ بند آنکھوں میں اندر کی روشنی کا ایک اور روپ انہوں نے "بھیڑیں" میں یوں پیش کیا ہے:

"آنکھیں بند ہوئیں تو مجھے روشنی مل گئی۔ یہ بڑی عجیب بات ہے کہ بہت سی چیزیں ہم کھلی آنکھوں سے نہیں دیکھ سکتے۔ یہ چیزیں آنکھیں بند کرنے پر ہی نظر آتی ہیں"۔)

حقیقت یہ ہے کہ عرش صدیقی نے اپنے افسانوں میں ہمیں اس وسیع اور بسیط کائنات سے متعارف کرایا ہے جو ہمارے اندر آباد ہے۔ اور جسے دیکھنے کے لئے کیمیائی روشنی کے بجائے دیدۂ بینا کی ضرورت ہوتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے۔ (آخر عرش صدیقی کی شاعری اور ان کے افسانوں میں دھوپ کا چلچلاتا ہوا اجالا کہیں نظر نہیں آتا۔ وہ وسیع منظر پر قریب سے نظر ڈالنے کی بجائے اپنی ذات اور منظر کے درمیان فاصلہ قائم رکھتے ہیں۔ زمین کے ساتھ چمٹنے کے بجائے بلندی کی طرف اُٹھتے ہیں۔ غور سے دیکھئے تو یہ کسی نئے براعظم کو دریافت کرنے کا عمل ہے۔ اسی برِاعظم کی دریافت کے لئے عرش صدیقی کبھی اپنے اندر غوطہ لگاتے ہیں اور کبھی اپنے کمرے کے غار میں گم ہو جاتے ہیں۔ ایک اور بات یہ ہے کہ عرش صدیقی کے ہاں وہ تمام جذبے جو بے لگام اور منہ زور ہیں، مثبت اور تہذیب یافتہ صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ مناظر کا فاصلہ ان میں جادو کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اور نرم اُجالا دودھیا چاندنی کی طرح

سحر طراز ہو جاتا ہے۔ خیر اور شر کے درمیان ایک واضح تصادم ان کے ہاں بھی موجود ہے اور وہ وجودِ ذات کو نہ صرف اہمیت دیتے ہیں، بلکہ اسے قائم رکھنے کے لئے زمانے کے ساتھ متصادم بھی ہوئے ہیں۔ اور ان کے بعض کردار نہ صرف مفاہمت آشنا ہیں بلکہ بعض اوقات حالات کے آگے سپر بھی ڈال دیتے ہیں۔ تاہم میں سمجھتا ہوں کہ یہ سب زندگی کی حقیقی قاشیں ہیں اور انہیں اپنے قدرتی رنگوں میں پیش کرنے کے لئے ہی عرش صدیقی نے افسانہ لکھنے کا فریضہ اختیار کیا ہے۔ وہ یہ فریضہ اپنی شاعری اور تنقید کے ذریعے بھی بڑی خوبی سے سرانجام دے رہے تھے۔ لیکن اب جبکہ ان کی زندگی کا فلسفہ کردار وں کی زبان میں اور زندگی کے واقعات اور اساس پر سامنے آیا ہے تو اس کی مقبولیت باندازِ دیگر آشکار ہوئی ہے۔ اور ان کی معنویت کی بہت سی نئی پرتیں سامنے آ گئی ہیں) میں نے ان پرتوں کے ذریعہ بھی اپنے اندر جھانکا ہے اور ایک نئی کائنات کا مشاہدہ کیا ہے۔

قدرت اللہ شہاب ــــ ایک افسانہ نگار

قدرت اللہ شہاب کی شخصیت کا جائزہ ان کی عملی زندگی کی جس جہت سے بھی لیں وہ مجھے بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی نظر آتے ہیں۔ ادب میں ان کی اوّلیں روشناسی مولانا صلاح الدین احمد نے رسالہ "ادبی دنیا" میں کرائی تھی۔ اور مولانا ان کا پہلا افسانہ "چچے چچے آم" پڑھتے ہی کھل اٹھے تھے۔ چنانچہ شہاب کے اس پہلے افسانے کے تعارف میں ان کے پاس تعریف و تحسین کے جتنے الفاظ تھے، انہوں نے سب خرچ کر ڈالے۔ اسی زمانے میں ادبی دنیا کے صفحات پر کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، پرتھوی ناتھ شرما، آغا بابر، شمس آغا، اور مسعود شاہد جیسے افسانہ نگار اپنے فن کے نقوش نو پیش کر رہے تھے۔ اور یہ باور کیا جاتا تھا کہ اس روشن کہکشاں میں کسی نئے ستارے کے لئے اپنی جگہ بنانا ممکن نہیں۔ لیکن قدرت اللہ شہاب کا پہلا افسانہ شائع ہوا تو مولانا صلاح الدین احمد نے ایک نئے شہاب ثاقب کے طلوع کی نوید دی اور تعریف اس فراخدلی سے کی کہ قدرت اللہ شہاب کے لئے خطرہ پیدا ہو گیا کہ وہ اس تعریف کو سہار نہیں سکیں گے، بلکہ اس کے بوجھ تلے دب جائیں گے۔

قدرت اللہ شہاب کے اس افسانے کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں کشمیر کی غربت کو موضوع بنایا گیا تھا۔ یہ موضوع نیا نہیں تھا۔ اس زمانے میں اس موضوع پر کرشن چندر اپنے مخصوص رومانی انداز میں حیران کن افسانے لکھ رہے تھے۔ پریم ناتھ پردیسی، ٹھاکر پونچھی، اور شمس آغا جیسے افسانہ نگاروں نے بھی کشمیر کی غربت پر جاندار افسانے لکھے تھے۔ احمد ندیم قاسمی نے اس رومانی انداز کو وادی سون کے دیہات پر آزمایا تھا، لیکن ان سب کے آثار فن کرشن چندر کے سامنے ماند پڑ جاتے تھے اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ سب کرشن چندر

کے نقوش پایہ ہی نہیں چل رہے بلکہ اس کے فن کی چاندنی سے شرابور بھی ہو رہے ہیں۔ قدرت اللہ شہاب نے کرشن چندر کے روحانی اثرات قبول نہیں کئے۔ انہوں نے کشمیری کرداروں سے امارت اور غربت کے تضاد کو ابھارنے اور ترقی پسند انداز میں ایک خاص نوع کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ غربت ان کے نزدیک زندگی کی ایک حقیقت تھی۔ اور انہوں نے اس حقیقت کی نقاب کشائی بڑی بے رحمی سے کی۔ ان کے کردار افسانے کی سوچی ہوئی کہانی کو منکشف نہیں کرتے تھے بلکہ ان کے افسانے کے واقعات سے کرداروں کی ذاتی زندگی مرتب ہوتی تھی۔ اور ایسی دلدوز کیفیت سامنے آجاتی تھی جس کا سامنا نصف صدی پہلے کا انسان نہیں کرسکتا تھا۔ میرا خیال ہے کہ مولانا صلاح الدین احمد کو قدرت اللہ شہاب کی اس انفرادیت نے ہی متاثر کیا تھا اور پھر وہ ان کے ہر نئے افسانے کے لئے چشم براہ رہنے لگے۔ چنانچہ جب ان کا ایک اور افسانہ "پھوڑے والی ٹانگ" شائع ہوا تو اہل ادب نے دیکھا کہ مولانا صلاح الدین احمد نے اس کی بھی بے پناہ تعریف کی اور انہوں نے اب جو اسمائے تفضیل استعمال کئے ان کے سامنے سابقہ مرکب ہائے توصیفی بھی ماند پڑ گئے۔

مولانا صلاح الدین احمد اردو افسانے کے سچے پارکھ تھے۔ انہوں نے دیکھا کہ قدرت اللہ شہاب اپنے مشاہدے میں بے حد زیرک اور مشاہدے کی ترجمانی میں بے حد مخلص تھے۔ ان کا فن زندگی کی کوکھ سے پیدا ہوتا اور خود زندگی کو جنم دیتا تھا۔ مولانا کے نزدیک یہ فن کی صحیح قدر تھی۔ اور اس کا فروغ جب قدرت اللہ شہاب کے افسانوں میں ہونے لگا تو وہ ان کی تعریف میں رطب اللسان ہوگئے۔ شہاب کے اس دور کے افسانوں میں "ایک ٹرپیچ" "جسونت سنگھ" اور "شلوار" بہت مشہور ہوئے۔ لیکن انہیں شہرت دوام ان کے افسانہ "دو رنگا" سے حاصل ہوئی۔ یہ افسانہ ریاست کے ایک ایسے کردار کا افسانہ تھا جس نے غربت کی گود میں امارت کے خواب دیکھے۔ انجینئرنگ کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے وسائل تلاش کئے لیکن پھر اپنے "فنی علم کو تعمیراتِ عامہ میں استعمال کرنے کے بجائے حصول دولت کے لئے" کام میں لانے لگا۔ قدرت اللہ شہاب نے اس کردار کا تعارف یوں کرایا تھا۔

"نام ضمیر، پیشہ انجینئری، لیکن عرفاً اسے دو رنگا کہتے تھے۔ اس نام سے اس کو چڑ تھی۔ لیکن یہ اس کے بس کا روگ نہ تھا۔ اس کے منہ پر برص کے بڑے بڑے دھبے تھے۔ گالوں پر، ماتھے پر، ہونٹوں پر، کانوں کے پاس، ٹھوڑی کے نیچے، گردن کے اردگرد، آنکھوں کے پپوٹوں پر ——— ہر جگہ سفیدی کے بڑے بڑے

پوڑے چوڑے داغ تھے، جن کے درمیان جابجا اصلی جلد کے کالے کالے نشان بے ترتیبی سے بکھرے ہوئے تھے جیسے سمندر کے جھاگ پر کوئلوں کے ذرے تیر رہے ہوں۔ کچھ لوگ اسے دھوپ چھاؤں کہتے تھے۔ لیکن یہ نام اس کے دفتر کے کلرکوں اور چپڑاسیوں تک ہی محدود تھا۔ کیونکہ وہ اس کے مزاج میں دھوپ کی تیزی اور دسمبر کی کپکپا دینے والی چھاؤں سے کافی واقف تھے۔ دورنگی جلد، دورنگا مزاج، قسمت بھی اس کی زندگی کو ہر پہلو دوغلا بنانے میں مدد دے رہی تھی۔

"دورنگا" کا کردار ظاہر و باطن کے تضاد سے تخلیق کیا گیا تھا۔ اور کشمیر کی ڈوگرا ریاست میں ایک ٹائپ کردار کی حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن اس کردار کو افسانے کا موضوع بنانے کی جرأت کسی میں نہیں تھی اور قدرت اللہ شہاب نے یہ جرأت کر لی تو مدیر "ادبی دنیا" نے اس کی داد بڑی کشادہ دلی سے دی، وجہ یہ کہ اس افسانے کی طنز میں ایک خاص جراحت تھی، جو لبوں پر مسکراہٹ بکھیرنے کے بجائے تیر کی انی کی طرح سیدھی دل میں اُتر جاتی اور پھر سلسلۂ تنفس رُک جاتا۔ یہ افسانہ اس آنسو کی طرح تھا جو لالۂ زار پنہاں سے پیدا ہوتا ہے اور آنکھ کی پلکوں پر مجسم ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کا تار و پود چونکہ حقیقی زندگی سے تیار کیا گیا تھا۔ اس لئے اس کی اثر آفرینی کسی دوسرے سہارے کی محتاج نہیں۔ چنانچہ اب اس حقیقت کا اظہار ضروری ہے کہ قدرت اللہ شہاب کی شہرت میں "دورنگا" کو جو مقام حاصل ہے وہ ان کے سابقہ افسانوں کو حاصل نہیں ہوا۔ اس افسانے سے ان کا ادبی وقار بڑھنا شروع ہوا تو "یا خدا" کی تخلیق تک مسلسل فرازِ اوج کی طرف بڑھتا چلا گیا۔ اور اس سے یہ بات بھی ثابت ہو گئی کہ مولانا صلاح الدین احمد نے اردو افسانے میں ایک نئے شہاب ثاقب کی آمد کی جو نوید دی تھی وہ غلط نہیں تھی۔

قدرت اللہ شہاب کی ادبی شخصیت کی سربلندی میں ان کے افسانہ "اور عائشہ آ گئی"، "سفرنامے اے بنی اسرائیل اور پُراسرار افسانے "۱۸ اصول ڈنر" کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ ان کا ایک کرداری افسانہ "ماں جی" تو اتنا مقبول ہوا کہ ان کی ایک کتاب کے دیباچہ نگار پر طویل عرصے کے بعد یہ حیرت انگیز انکشاف ہوا کہ:

"شہاب کا اندازِ بیان اپنے ہم عصروں میں سے کسی سے بھی مماثل نہیں ہے۔۔۔۔ شہاب کا افسانہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد ایک بار پھر پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔"

دیباچہ نگار کی رائے میں "یہ خصوصیت بہت کم افسانہ نگاروں کو حاصل ہے۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ 'ماں جی' عظمت اور فضیلت کی مجسّم تصویر ہے۔ شہاب صاحب نے یہ افسانہ اپنی ادبی زندگی کے آخری دور میں جب ان کا فن پختہ ہو چکا تھا لکھا تھا۔ چنانچہ اس افسانے سے ان کے فن کا جمال اور ان کی عقیدت کی بے پایانی بھی نمایاں ہوتی ہے۔ لیکن مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے فن نے جس آزادہ روی سے اپنا اظہار "جگ جگ آیا" "تلاش" اور "جلترنگ" وغیرہ افسانوں میں کیا تھا وہ آزادہ روی "ماں جی" میں نظر نہیں آتی۔ متذکرہ بالا افسانہ میں قدرت اللہ شہاب معاشرے کی بدی کے خلاف نبرد آزما ہیں، اور سیج پر پردہ ڈالنے کے بجائے ایک معصوم بچے کی طرح بادشاہ سلامت کو ننگا کہنے کی جرأت کر رہے ہیں۔ 'ماں جی' میں وہ خود دکھوں کی چادر میں سمٹے ہوئے اور معاشرے سے رحم کی بھیک مانگتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ "ماں جی" ہمیں متأثر تو کرتا ہے اور اس کا ذائقہ بھی بے حد شیریں ہے۔ لیکن یہ ناظرین کے داخل میں وہ کہرام بپا نہیں کرتا۔ جو "دو رنگا" "جگ جگ" اور "اسٹینو گرافر" جیسے افسانوں نے اور "یا خدا" جیسے ناولٹ نے پیدا کیا تھا۔ "ماں جی" تو چشمۂ صافی کی طرح ہے، جہاں پہنچتے ہی پیاس مٹ جاتی ہے۔ قدرت اللہ شہاب کے افسانوں کی ایک خوبی یہ ہے کہ ان سب کا مجموعی تأثر ایک ناول جیسا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے زندگی کو جس جراحت آمیز روپ میں دیکھا تھا وہ انہیں پورے برصغیر میں پھیلا ہوا نظر آیا اور وہ اس کے مختلف زاویے افسانوں میں اُبھارتے چلے گئے۔ اور اس سے زندگی کی جو مجموعی تصویر سامنے آئی اس میں ناول جیسی بھرپور کیفیت موجود تھی۔ قدرت اللہ شہاب نے دنیا کی ہر حسین چیز کو اور بالخصوص عورت کو بکتے ہوئے دیکھا اور دنیا دار مرد انہیں ہمیشہ حسینوں کا خریدار اور حسن کو پامال کرنے والا ہری چگ، ہوس پرست کردار نظر آیا۔ قدرت اللہ شہاب اپنے افسانوں کے اس مرکزی خیال کو بار بار آزماتے اور اس خیال کی صداقت کا ثبوت خود زندگی کی کوکھ سے تلاش کرلاتے ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ انکشاف کے اس عمل میں قدرت اللہ شہاب نے اپنی غیر جانبداری ظاہر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ نہ صرف موضوع کے ساتھ وابستہ رہے بلکہ انہوں نے اپنے کرداروں کا ساتھ بھی دیا۔ ان کے کردار ان کی دنیا کے حقیقی کردار ہیں اور ان کے ساتھ شہاب نے اپنی زندگی کا سنہری دور گذرا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ انہوں نے زندگی کو صرف ضمیر کا مثالی یا تخیلی نمونہ بنا کر پیش نہیں کیا بلکہ زندگی کو نیکی اور برائی کی آماجگاہ قرار دیا ہے اور اسے جملہ خامیوں اور خوبیوں سمیت قبول کیا ہے۔ ترقی پسند افسانے کے عروج کے دور میں ان کے فن کی یہ خصوصیت اس لئے منفرد نظر آتی ہے

کہ انہوں نے ایک خاص نوع کا تاثر پیدا کرنے کے لئے کسی فارمولے پر عمل نہیں کیا۔ مستقبل کی کسی موہوم امید کا راگ رقت آمیز انداز میں نہیں الاپا، اور کسی خاص فرقے کے خلاف تعصب پھیلانے کی کوشش نہیں کی بلکہ حقیقی انسان کو اپنا موضوع بنایا اور اس کے مجموعی "کل" کو پیش کیا ہے۔

قدرت اللہ شہاب کے افسانوں کی آخری خوبی یہ ہے کہ انہوں نے مرد کے بجائے عورت کے المیہ کو اُبھارنے کی زیادہ سعی کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے افسانوں کا مرد فعّال ہے۔ لیکن اس کی ساری فعالیت فروغ ذات اور تکمیلِ ہوس میں صرف ہوتی ہے۔

عورت کا کردار بے حد منفعل ہے۔ یہ عورت ہر جگہ مرد کی ہوس پرستانہ ستم کاری کا نشانہ بنتی اور اس کی نشاطیہ تسکین میں مجبوراً معاونت کرتی ہے۔ اس عورت کی سب سے اہم مثال "یا خدا" کی شمشاد ہے جو فسادات کے ظلم سہتے سہتے آخر کار ارض موعود میں پہنچ جاتی ہے۔ لیکن یہاں نئے مظالم اس کی راہ دیکھ رہے ہیں اور وہ ایک دفعہ پھر ستم کا شکار بنا دی جاتی ہے۔ شہاب نے ظلم کو ظلم کی سطح پر دیکھا اور اس افسانے میں ہمدردی کی ذراسی رمق بھی پیدا نہیں ہونے دی۔ اس افسانے میں ہمدردی کی ذراسی رمق بھی پیدا نہیں ہونے دی۔ اس افسانے میں گہری اور کثیل طنز کو اہمیت حاصل ہے جو موجد کے لئے محدّب شیشہ فراہم کرتی ہے۔ اور افسانے کے گہرے تاثر کو اُبھار دیتی ہے۔ چنانچہ اس دور میں جب ترقی پسند افسانہ فسادات کو پھیکے اور مصنوعی کرداروں کے وسیلے سے پیش کر رہا تھا۔ قدرت اللہ شہاب نے حقیقت کی جراحت کو مجسّم کر دیا اور اپنی طنز سے کسی کو بھی بچ نکلنے کا موقع نہیں دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ "یا خدا" کی مخالفت سب سے زیادہ ترقی پسند ادباء نے کی، جو اس نازک موضوع پر فارمولا افسانے لکھ کر داد سمیٹ رہے تھے۔ "یا خدا" ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات پر لکھا گیا سب سے دلدوز اور اثر آفریں افسانہ ہے۔ ممتاز شیریں نے اس کا موازنہ ترقی پسند افسانہ "تسکین" سے کیا اور لکھا کہ:

شہاب نے "یا خدا" میں اس طبقے پر زبردست طنز کی ہے جو مصیبت زدہ پناہ گزینوں سے رسمی ہمدردی جتاتے ہیں اور اپنی امداد اور خیرات پر بے حد خوش ہیں۔ "تسکین" بس بورژوا طبقے کے کرداروں پر احمد ندیم قاسمی کی طنز بڑی مصنوعی ہے۔ اس مقصد کے لئے جو تین مصنوعی کردار لائے گئے ہیں اور ان سے بار بار برٹرنڈرسل کی باتیں کرائی گئی ہیں۔

ممتاز شیریں کے اس تاثر میں بنیادی طور پر اس حقیقت کا عمل دخل زیادہ ہے کہ

ہمیں محض الفاظ نہیں چاہئیں، تصویریں چاہئیں۔ اس بربریت اور بہیمیت کی خونیں گھناؤنی دل لرزا دینے والی تصویریں ۔۔۔ ! ترقی پسندوں نے فسادات کے افسانوں میں الفاظ کا ملبہ تو جمع کر دیا تھا لیکن تاثر کو سیاست آرائی کی نذر کر دیا تھا۔ اس کے برعکس قدرت اللہ شہاب نے "یا خدا" اور "عائشہ آگئی" میں ہندوؤں مسلمانوں اور سکھوں میں فسادات کا توازن قائم رکھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ انہوں نے فسادات کے لیے سے اس حقیقی افسانے کو پیدا کیا تھا۔ اس کے جرائم میں اپنے اور پرائے سب شریک تھے۔ اس جرم کی انتہا یہ تھی کہ "یا خدا" کے مرکزی کردار دلشاد پر مکمل بے حسی طاری ہوگئی عصمت کے لٹ جانے کا احساس ہی زائل ہوگیا۔ اس کی روح مر گئی ۔ اور پھر بقول ممتاز شیریں "یا خدا" صرف دلشاد کی ٹریجڈی نہ رہی بلکہ ہزاروں لاکھوں عورتوں کی ٹریجڈی بن گئی۔

قدرت اللہ شہاب مجموعی طور پر بے رحم صداقت اور بے باک حقیقت نگاری کے افسانہ نگار رہیں۔ افسانہ اگرچہ ان سے اظہار کی صنفِ خاص تھی۔ اور اس صنف میں انہوں نے گنتی کے چند افسانے لکھنے کے باوجود اپنی انفرادیت کو تسلیم کروالیا تھا۔ لیکن مجھے یہاں جس حقیقت کی طرف بطور خاص اشارہ کرنا ہے وہ یہ ہے کہ ان کی عملی زندگی کی بہت سی جہات پر بھی افسانے ہی کا گمان ہوتا تھا۔ چنانچہ پاکستانی انتظامیہ کا ایک اہم اور ذمہ دار رکن ہونے کے باوجود ان کی زندگی پُراسرار دھندلکوں میں ڈوبی رہی۔ رائٹرز گلڈ کی تشکیل فروغ اور بالآخر غیر فطری زوال میں شہاب کو ہمیشہ موضوع خاص کی افسانوی حیثیت حاصل ہوئی اور ان کے بارے میں افسانوی نوعیت کے نئے نئے انکشافات سامنے آتے رہے۔ یہودیوں کی سرزمین اسرائیل کے خفیہ دورے نے بھی ایک نئے اسرار کو جنم دیا۔ ممتاز مفتی نے انہیں جدید وضع کا صوفی قرار دیا تو ان کی شخصیت کا ایک اور افسانوی روپ ہمارے سامنے آیا۔ جن لوگوں کو شہاب صاحب سے ملنے کا اتفاق ہوا ہے وہ اس بات کے شاید ہیں کہ شہاب صاحب بہت کم گو تھے۔ چنانچہ اسرار کا پردہ گفتگو میں بھی چاک نہیں ہوتا تھا۔ اور افسانے کی کیفیت قائم رہتی تھی۔ لوگوں کا خیال تھا کہ ان کی سرگزشت شہاب نامہ شائع ہوگی تو اس اسرار کا جادو ٹوٹے گا۔ لیکن "شہاب نامہ" کی اشاعت سے پہلے ہی شہاب صاحب نے رختِ حیات سمیٹ لیا۔ چنانچہ ان کی زندگی مجھے اب افسانہ ہی نظر آتی ہے۔ بالفاظِ دیگر وہ افسانہ نگار ہی نہیں خود بھی افسانہ تھے۔

سلطان جمیل نسیم کی جدیدیت کی طرف پیش قدمی

میں سلطان جمیل نسیم کے افسانوں کا خاصہ پرانا قاری ہوں۔ ان کے بعض افسانوں نے میرے ذہن میں کہرام بھی برپا کیا تھا۔ اور زندگی کی اس حقیقت سے جو مجھے نظر آتی تھی اور جس کا اثبات جمیل نسیم کے افسانے پوری جرأت سے کرتے تھے۔ اکثر اوقات نفرت ان افسانوں نے ہی پیدا کی۔ میں نے ان کے افسانے "گھر کا راستہ تیرے لئے" "آدھا سورج" اور "گواہی" پڑھے تو انہیں پریم چند کی اس عظیم روایت کا پاسبان سمجھا، جس کی تعریف ایک ترقی پسند افسانہ نگار نے یوں کی تھی :

"یہی تو وہ روایت تھی جو دنیا بھر میں فکشن کے غیر فانی شاہکاروں کی صورت میں محفوظ ہے اور آئندہ بھی سچے اور کھرے ناول کی عمارت اس روایت پر اُٹھائی جائے گی۔"

میں نے ان کے افسانے " سنگ زادوں کی بستی میں " شعریت آمیز نثر کے چند استعاراتی جملے پڑھے۔ اور ان کے پس منظر میں چھپی ہوئی حقیقت سے معانقہ کرنے کی کوشش کی تو مجھے احساس ہوا کہ سلطان جمیل نسیم شاید تجریدی علامتی افسانے کے فن کار ہیں۔ اور اب اپنی خوبصورت تخلیقی نثر کو افسانے میں استعمال کر کے رشید امجد کو مات دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کے چند جملے جو افسانہ لکھنے کی پریم چندانہ روایت سے یکسر انحراف کی مثال ہیں، ملاحظہ کیجئے۔

۱۔ "پھر یوں ہوا کہ سمندر کی گستاخ لہروں نے ساحل کے گریبان پر ہاتھ ڈالا اور ساحل نے وہ ہاتھ جھٹک کر ہچکولے کھاتی ہوئی بادبانی کشتی کو سینے سے لگا لیا۔"

۲۔ بوڑھے کی صدف جیسی آنکھوں میں لفظوں کے موتیوں کو پرکھنا شروع کر دیا۔ ایسے الفاظ

جن کے معنی کی آب بالکل اتر چکی تھی، ان کو اٹھا کے ایک جانب رکھا کہ وہ ان کی عظمت رفتہ سے آگاہ تھا اور ثابت و سالم آبدار الفاظ اپنے قلم جیسے ہاتھوں سے اٹھا رہا۔"

یہ جملے سلطان جمیل نسیم کے ایک ہی افسانے میں لوحِ حقیقت سے اسلوبِ علامت میں اترے ہیں اور ایک مربوط کہانی کا حصہ ہیں۔ لیکن اگر آپ ان کی علامتی توضیح کریں تو ان جملوں میں آپ کو دو الگ الگ کہانیاں پوشیدہ نظر آئیں گی۔ سلطان جمیل نسیم نے ان کے فن کی ایک منفرد جہت کہانیوں سے وحدتِ تاثر کو گزند نہیں پہنچایا اور آپ کو بنیادی اور مرکزی مربوط کہانی کی طرف ہی توجہ مبذول رکھنے کی راہ دکھائی ہے اور اس کے فن کی ایک منفرد جہت ہے۔ ان جملوں کی توضیح حسب ذیل ہے

پہلے جملے میں ساحل ایک منفعل نسوانی کردار ہے جس پر بپھرا ہوا سمندر (جو مرد کی علامت ہے) مسلسل حملہ کر رہا ہے، ہچکولے کھاتی ہوئی بادبانی کشتی وہ بچہ نظر آتا ہے جس کی ماں ایک ہوس پرست مرد کی زد میں ہے اور جس کا ہاتھ اس کے گریبان تک بھی پہنچ چکا ہے۔ گریباں کی طرف پیش قدمی ظاہر کرتی ہے کہ حملہ جنسی جذبے کے تحت کیا گیا ہے اور عورت محض عورت ہی نہیں، ایک بچے کی زندگی کی محافظ اور ضامن بھی ہے۔

اس توضیح کو اگر آپ افسانہ "میرے لئے" کے متصل رکھ کر دیکھیں تو آپ کو یقیناً تسلیم کرنا پڑیگا اوّل الذکر جملے سے جو کہانی میں نے اخذ کی ہے اسی کو مرکزی خیال بنا کر سلطان جمیل نسیم نے تاثر کے معنوی مفہوم کو علامتی صورت دینے کی کاوش کی ہے اور یہ اس معاشرتی المیے کو ظاہر کرتی ہے۔ جب ماضی اور حال میں فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ مشاہدہ اپنی آب اور الفاظ اپنا معنی کھو دیتے ہیں۔ اور انسان "کیا پایا" کی مسرت سے محروم ہو کر "کیا کھویا" کے دکھ سے مغلوب ہو جاتا ہے۔

میں اس طویل تمہید کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ مقصد اس حقیقت کو نمایاں کرنا تھا کہ سلطان جمیل نسیم نے افسانے کی قدیم روایت سے رشتہ منقطع کئے بغیر جدیدیت کی طرف پیش قدمی کی تو یہ مقبول عام فیشن کو قبول کرنے کی بدعادت نہیں تھی بلکہ مقصود معنی کے ہیولے اور واقعے کی حقیقت کو ایک نئے انداز میں پیش کرنا تھا۔ اس قسم کے افسانوں میں انہوں نے منظر کے پس پردہ عمل میں آنے والے ہنگامے کو دیکھنے اور کرداروں کے نقوش اور خدوخال سے الگ ہو کر افعال اور اعمال سے اپنا حقیقی تجربہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کا تاثر چونکہ گہرا ہے اس لئے میں سمجھتا ہوں کہ سلطان جمیل نسیم افسانے

سے جو معاشرتی مقصد بلا اعلان حاصل کرنا چاہتے تھے وہ اس کے حصول میں پوری طرح کامیاب ہوگئے ہیں۔

سلطان جمیل نسیم کے افسانے پڑھتے ہوئے مجھے ولیم فاکنر (WILLIAM FAULKNER) کا یہ قول متعدد مرتبہ یاد آیا کہ

"افسانہ نگار کو افسانہ لکھنے کے لئے تجربہ، مشاہدہ اور تخیل تین چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر ان میں سے دو اور بعض اوقات اگر ایک بھی میسر آجائے تو بقیہ چیزوں کی کمی محسوس نہیں ہوتی ———" لیکن اگر یہ تینوں مجتمع ہو جائیں تو یقیناً ایک بڑا افسانہ وجود میں آجاتا ہے۔

سلطان جمیل نسیم کے ہاں ان تینوں اجزاء کا امتزاج بھی ملتا ہے اور انہوں نے ان سے فرداً فرداً استفادہ کی کاوش بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر ان کا افسانہ "گھر کا راستہ" لیجیے ——— یہ خالصتاً مشاہدے کا افسانہ ہے۔ اس کا مواد ان اشخاص سے جمع کیا گیا ہے جو بیرونی ممالک میں دولت کمانے کے لئے جاتے ہیں اور پھر غیر ملکی اشیاء سے لدے پھندے آتے ہیں تو دیکھنے والوں کی آنکھوں کو بھی چندھیا دیتے ہیں۔ یہ مشاہدہ روزمرہ کی ایک ایسی حقیقت ہے جو بیشتر گھروں میں کسی نہ کسی صورت میں ہر روز دہرائی جاتی ہے اور شاید اب اتنی عام ہو چکی ہے کہ متاثر بھی نہیں کرتی۔ سلطان جمیل نسیم نے اس حقیقت کو اپنے تجربے کا قصہ بنایا تو ان پر کھلا کہ دور دیس سے کندھوں پہ دولت لاد کر لانے والا انسان تو اپنے گھر کا راستہ گم کر چکا ہے۔ اور یہ وہی کھویا ہوا انسان ہے جو اپنے دیس میں بھی اجنبی ہے اور اپنی شناخت کھو کر ایک عظیم انسانی المیے سے دوچار ہو چکا ہے۔ اس تجربے نے ان کے متخیلہ کو مہمیز لگائی۔ اور پھر وہ افسانہ معرض وجود میں آگیا جس کے واحد متکلم میں معاشرے کے ہر فرد کی صورت موجود تھی۔ اس افسانے میں سوچ کی تیز رو واقعات کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ اور آپ کے فکر کو مہمیز ہی نہیں لگاتی بلکہ یہ سوالات بھی ابھارتی ہے کہ:

"وطن لوٹتے ہی الفاظ کے ساتھ واحد متکلم کا رویہ دشمنوں کا سا کیوں ہو گیا ہے؟

"ہجر کی تھکن میں لذت کیوں تھی اور اپنوں سے آملنے میں کرچیوں کی چبھن کیوں ہے؟

"گھر اور راستے میں بعد المشرقین کیوں پیدا ہو جاتا ہے؟"

"کیا انسانوں کا قصور لفظوں کے سر منڈھا جا سکتا ہے؟"

"کیا الفاظ سیپی کی طرح معنوں کے موتی سمیٹے انسانوں کے سمندر میں گم سم پڑے

رہتے ہیں؟"

یہ سب سوالات آپ کے سامنے اپنی مجرد حیثیت میں نہیں آتے بلکہ کہانی کے بطون سے ابھرتے ہیں۔ اور اس تضاد کو آشکار کرتے ہیں جس سے پورا معاشرہ دوچار ہے۔ چنانچہ سلطان جمیل نسیم کے افسانے کی خوبی یہ بھی ہے کہ اس سے آپ کی سوچ متحرک ہو جاتی ہے اور معاشرہ نئے تناظر میں سامنے آتا ہے۔

"گھر کا راستہ" کے بعد جب میں سلطان جمیل نسیم کا افسانہ "میرے لئے" پڑھتا ہوں تو یہ مجھے بیتی ہوئی حقیقت نظر آتا ہے۔ اس افسانے کا تاثر اکہرا ہے۔ یہ کہانی بھی معاشرتی المیہ ابھارتی ہے۔ اس کے تمام معانی افروز، حمید اور فیروز کی ماں کی حرکات و سکنات کے ساتھ ٹنکے ہوئے ہیں۔ اور پھیلنے کے بجائے سمٹتے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ نقطۂ انجام پر جب یہ دلدوز حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ واقعات و حادثات کی زہرناکی انسانی ضمیر کو بری طرح کچل دیتی ہے تو شدید جھٹکا سا لگتا ہے۔ سلطان جمیل نسیم نے اس افسانے میں تخیل کی نادرہ کاری اور تجربے کا جوہر شامل کرنے کی کوشش نہیں کی اور صاف نظر آتا ہے کہ ولیم فاکز نے افسانے کے لئے جن تین چیزوں کو اہم شمار کیا تھا ان میں سے سلطان جمیل نسیم نے صرف ایک استعمال کی ہے اس قسم کے افسانوں میں وہ حقیقت کو سیدھے سبھاؤ پیش کر دیتے ہیں۔ لیکن کرداروں کے آلام سے غم دوراں کو ضرور ابھار دیتے ہیں۔ ان کے ہاں خیر و شر کا تصادم بھی عمل میں آتا ہے اور یہ پریم چند کی عظیم روایت کی توسیع میں بھی معاونت کرتا ہے۔ چنانچہ میں اس قسم کے زیر سطح معنی کی تلاش غیر ضروری تصور کرتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس قسم کے افسانے لکھ کر سلطان جمیل نسیم نے عام قاری کے ذوق کی تسکین کی ہے اور ان کی مقبولیت کا گراف "زیر آسمان"، "آگ اور سمندر"، "آدھا سورج" اور "شکست کی آواز" جیسی کہانیوں سے بھی مرتب ہوا ہے۔ جن میں سلطان جمیل نسیم نے ایک ماہر اور فن شناس تماشائی کا کردار ادا کیا ہے لیکن خود تماشا نہیں بنے۔ ان کہانیوں میں "یونیورسل اپیل" موجود ہے اور یہ اپیل گہری درد مندی اور انسان دوستی کی غماز بھی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ اپیل سطح کے ساتھ نرتی پسندانہ انداز میں چپکا دی گئی ہے۔ اور پڑھنے والوں سے رحم کی اپیل مانگ رہی ہے اور سلطان جمیل نسیم نے اسے تجربے کا بلند مقام عطا نہیں کیا۔ اس قسم کے افسانوں میں سلطان جمیل نسیم نے ان تمام رنگوں کو قبول کیا ہے جو ان کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ ایک مخصوص نصف قطر کی قوس قزح مرتب کرتے ہیں اور حقیقتِ کل (TOTAL REALITY) کو پیش کر دیتے ہیں۔ کیا اس سب کو سلطان جمیل نسیم کی خوبی شمار نہیں کرنا چاہیئے؟

تخیّل کی خالص صورت کو افسانے میں ڈھالنے کا تجربہ سلطان جمیل نسیم نے "کھویا ہوا آدمی" میں کیا ہے۔ اس افسانے میں انہوں نے مواد کو اسلوب میں آمیخت کرنے اور ایک نئی تکنیک وضع کرنے کی کاوش کی ہے۔ فسانہ ہمارے سامنے کسی پاکستانی فلم کی طرح منظر در منظر گرہ کشا نہیں ہوتا بلکہ یہ آپ کے سامنے جزوی تصویروں کو پیش کرتا ہے۔ کنویں سے آنے والی آوازیں اور آوازوں ڈور میں بندھا ہوا امداد کی التجائیں، مائیکل جوزف جسے لاتعلق کی دیمک نے چاٹ لیا ہے۔ اور مصنّف جس نے ہاتھ سے قلم رکھ دیا ہے اور اب کاغذ پر بکھرے ہوئے خطوط کا چہرہ دیکھ رہا ہے سب افسانہ نگار کے ذہن کے پاتال سے پیدا ہونے والی لہریں ہیں جو معاشرتی حقیقتوں کے ساتھ بار بار ٹکرا رہی ہیں۔ اور ہمیں اس کرب سے آشنا کرتی ہیں جو تضادات سے پیدا ہوتا ہے۔ اور بیسویں صدی کے ربع آخر کا ملور علیہ ہے۔ یہ افسانہ چونکہ متخیلہ کی پیداوار ہے۔ اس لئے اس میں زمان و مکان بھی بے کنار ہیں اور مسرّت اور نفرت کے پیمانے بھی الگ ہیں۔ اس کی ایک مثال حسب ذیل اقتباس ہے:

"میں اس منزل پر ہوں جہاں ایک فلسطینی کے چھرا گھونپنے کے بعد خوشی تو ہوتی ہے مگر وہ خوشی راتوں کی نیند چاٹ جاتی ہے۔ صبح ویت نامیوں پر گولیوں کی بوچھاڑ تو کرتا ہوں لیکن رات کو ان کی لڑکیوں کو بوسوں کی بارش میں بھی نہلا دیتا ہوں۔ نیگرو نسل کو اپنے ملک سے ختم کر دینے کی انتہائی خواہش کے باوجود میں شدید بیماری کے عالم ایک کالی نرس کے ہاتھوں تیمارداری قبول کرتا ہوں۔ اس کو سسٹر کہہ کر پکارتا ہوں مگر پھیلے ہوئے ضرورت مند ہاتھوں پر بھیک رکھنے سے پہلے یہ اطمینان بھی چاہتا ہوں کہ مانگنے والا میرے ہی ملک اور مذہب کا ہو۔"

سلطان جمیل نسیم کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے زندگی کے ٹوٹے پھوٹے فریم میں سے جن تصویروں کی رونمائی کی ہے وہ بظاہر بے چہرہ ہیں لیکن وہ عمل جسے وزیر آغا نے کرتین پراسس کا نام دیا ہے۔ ہمارے سامنے ان تصویروں کو جوڑ کر پیش کرتا ہے اور جذباتی گہرائی کو کروٹ دے دیتا ہے۔ مایوسی، نامرادی اور پژمردگی کے ان لمحات میں سلطان جمیل نسیم نے بالعموم ایک دانا بزرگ WISE OLD MAN کو افسانے میں ابھار کر مصلح کا کردار ادا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ "کھویا ہوا آدمی" میں یہ دانا بزرگ خود مصنّف ہے جس کے ذہن میں مائیکل جوزف کے لئے گالیوں کے بلبلے اٹھ رہے تھے۔ لیکن جب مائیکل جوزف کے اندر سے نیکی بیدار ہو گئی اور وہ رسّی کو کنویں میں گرنے سے روکنے کے لئے دوسرے لوگوں کے ساتھ شامل ہو گیا تو

تو اس دانا بزرگ نے مسکرا کر کاغذ کے پھیلے ہوئے ہاتھوں میں قلم کی دُعائیں اُلٹ دیں۔" اور یوں ایک مثبت رویّہ نکھر کر سامنے آجاتا ہے۔" سنگ زادوں کی بستی میں عذاب" اور "پرانا ساتھی" چند ایسے ہی افسانے ہیں، جن میں نئی معنویت واقعے کے بطون سے پیدا ہوتی ہے اور کہانی اپنی بے چہرگی کے باوجود قاری کو ذہنی اور فکری آسودگی عطا کر دیتی ہے۔

مجھے کچھ یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگاروں نے افسانے میں خود اپنی زندگی بسر کی ہے۔ سلطان جمیل نسیم کے ہاں مجھے یہ منفرد صورت نظر آتی ہے کہ وہ دوسرے لوگوں میں زندگی بسر کرتے ہیں اور اس عمل میں وہ اکثر اپنی ذات کو دوسرے لوگوں کا قالب میں بھی ڈھال دیتے ہیں۔ یہ نمایاں خصوصیت مجھے ان کے افسانے "بے چہرہ آوازیں" "آخری کمرہ" اور "علاج" میں نظر آتی ہے۔ اس قسم کے افسانوں کو سلطان جمیل نسیم نے اپنے تجربے کا جوہر نکھارا ہے۔ حقیقت کے منفی روپ سے صداقت کا چہرہ دکھایا ہے۔ اور یوں کثیر الابعاد حقیقتوں اور معانی کو محیط کیا ہے۔ بلا شبہ ان کے جذبے کا رنگ تو ایک ہی ہے۔ لیکن متذکرہ بالا قسم کی کہانیوں میں انہوں نے اس ایک رنگ کو ہی کچھ اس طرح استعمال کیا ہے کہ ان کی کمی بیشی سے ہمارے سامنے نہ صرف کئی رنگ آجاتے ہیں بلکہ ان سے کبھی نشاطیہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور کبھی حزینہ لے اُبھر آتی ہے۔ افسانہ نگار جوگندر پال نے درست کہا ہے کہ:

> "سلطان جمیل نسیم کی ہر کہانی میں کوئی نہ کوئی آسیب موجود ہے، اور قاری بظاہر خالی راستے پر چلتے ہوئے بھی کسی نادیدہ سے ٹکرا کر بمشکل گرتے گرتے بچتا ہے۔"

میرا خیال ہے کہ سلطان جمیل نسیم کا مقصد نہ قاری کو گرانا ہے اور نہ گرتے گرتے بچانا۔ اُن کے پیشِ نظر تو ایک ہی مقصد ہے کہ وہ زندگی کے مشاہدے کو تجربے میں تبدیل کر دیں ــــ تجربے کو متخیلہ سے مس کرنے کا موقع فراہم کریں، اور پھر وہ افسانہ معرضِ تخلیق میں لائیں، جس میں بقول ولیم فاکنر مشاہدہ، تجربہ اور متخیلہ تینوں کا امتزاج موجود ہوتا ہے اور پڑھنے والوں کو نہ صرف حقیقت سے آگہی ہو جاتی ہے بلکہ کہانی کے پس پردہ معنی اور نئی حقیقت سے بھی ملاقات ہو جاتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ افسانہ لکھ کر سلطان جمیل اپنے اس مقصد میں پوری طرح کامیاب ہوئے

ہیں ۔ اور یہی وجہ ہے کہ اردو افسانے کے تجربات کے گھمسان میں وہ ایک ایسی توانا شخصیت بن کر سامنے آئے ہیں جن کے فن کی توصیف غلام عباس، ڈاکٹر وزیر آغا، جوگندر پال، نور عنایت اللہ، سید انور، میرزا ادیب، امراؤ طارق، رضیہ فصیح احمد، اور رشید امجد جیسے ادباء نے بھی کی ہے۔

اشفاق احمد ۔ مجسّم لطافتوں کا افسانہ نگار

۱۹۷۷ء کے لگ بھگ میں نے اپنی کتاب "اردو ادب کی تحریکیں" میں اشفاق احمد کو حلقہ ارباب ذوق کے ایسے افسانہ نگاروں میں شمار کیا تھا جنہوں نے فن میں اجتہاد کو فروغ دیا۔ لیکن اس کاوش میں معاشرتی قدروں کی شکست وریخت نہیں کی افسانے کا مواد زندگی کے خارج سے حاصل کیا، اور تخلیق کے داخلی عمل سے اس خام مواد کو فن پارے کی ہیئت میں شامل کرنے کا فریضہ سرانجام دیا تھا میں نے عرض کیا تھا کہ :۔

اشفاق احمد کے افسانوں میں محبت کا حسی تصور بے حد لطیف اور کثیر الاضلاع ہے ان کے افسانے بظاہر محبت کے مرکزی نقطے پر گردش کرتے ہیں تاہم ان کے موضوعات متنوع ہیں اور وہ محبت کی قندیل سے زندگی کے بے شمار گوشوں کو منور کرتے چلے جاتے ہیں۔ اُجلے پھول شب خون، امی، گڈریا اور گاتو وغیرہ افسانوں میں اشفاق نے اپنی لطافتوں کو نیا آب و رنگ دیا ہے۔ (اردو ادب کی تحریکیں۔ از انور سدید ص ۶۰۲۔ انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۸۶ء) اپنی ایک اور زیر طبع کتاب لکھتے وقت اردو افسانے میں اشفاق احمد کا ذکر آیا تو میں نے گزارش کی کہ :۔

اشفاق احمد زندگی کے اندھیرے سے چھوٹے چھوٹے جگنو چننے اور پھر ان سے پورے مطلع کو روشن کرنے والے افسانہ نگار ہیں۔ "ایک محبت سو افسانے"۔ "اُجلے پھول" اور "سفر مینا" میں محبت کا جذبہ لطافت کی پھوار بن کر اترتا اور پڑھنے والوں کو شرابور کر دیتا ہے۔ اشفاق احمد نے افسانے کو سماجی تنقید کا وسیلہ بنانے کے بجائے اس سے مجموعی طور پر نیکی اور خیر کی فضا تعمیر کرنے کا کام لیا ہے۔ انہوں نے ہمیشہ معصوم حیرتوں کو کروٹ دی ہے۔ "امی"۔ "عجیب بادشاہ" اور "اُجلے پھول" ان کے چند مقبول

افسانوں کے نام ہیں۔ "گڈریا" میں ان کا تخلیق کیا ہوا کردار داؤ جی اردو افسانے میں کلاسیکی حیثیت رکھتا ہے۔ (۱۹۸۷ء)

ان دونوں آرا میں بظاہر دس سال کا وقفہ ہے لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ مستحکم ہے کہ اشفاق احمد زندگی کی ان بے نام لطافتوں کے افسانہ نگار ہیں جو عام افسانہ نگاروں کی گرفت میں نہیں آتیں۔ وہ مشاہدے کی ندرت سے واقعاتی رعنائی پیدا کرنے اور معمولی کو انشائیہ نگار کے انداز میں غیر معمولی بنا دیتے ہیں۔ مجھے ان سے جب بھی ملنے کا اتفاق ہوا ہمیشہ یہ احساس ہوا کہ وہ زمانے کی عام روش سے ہٹ کر سوچتے ہیں اور اکثر ایسا رویہ اختیار کرتے ہیں جس سے وہ حزب اختلاف کے ادیب نظر آتے ہیں۔

انہوں نے ایک مذاکرے میں بیان یہ دیا ہے کہ اردو کے افسانہ نگاروں نے زندگی کو قریب سے نہیں دیا اور وہ کتابی علم کے بل برتے پر سوچا ہوا افسانہ لکھ رہے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ برتا ہوا افسانہ دستوفسکی نے لکھا ہے۔ اس کے کچھ نقوش پریم چند کے ہاں بھی ملتے ہیں اور یہ ایسی بات تھی جس پر قاسمی صاحب کے چلے جانے کی وجہ سے ان کا ردعمل معلوم نہیں ہو سکتا تھا تاہم میں کئی دنوں تک سوچتا رہا کہ کیا اس بیان سے اشفاق احمد نے پورے اردو افسانے کی نفی نہیں کر دی؟ اور اس سے یہ سوال بھی پیدا ہوا کہ کیا اشفاق احمد کے اپنے افسانے زندگی کو برتے ہوئے افسانے ہیں۔

مجھے فی الوقت اشفاق احمد کے الزام کی روشنی میں اردو افسانے کا دفاع نہیں کرنا تاہم میں نے اشفاق احمد کے افسانوں پر نظر دوڑائی، ان کے کرداروں اور واقعات پر غور کیا اور اپنی سابقہ آرا سے ان کے افسانوں کا موازنہ کیا تو مجھے خوشی ہوئی کہ ان کے افسانوں میں بھی تخیل آرائی موجود ہے لیکن وہ زندگی اور حقیقت کی انگلی کو کسی مقام پر بھی نہیں چھوڑتے اور جب افسانہ لکھتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے گھمسان میں سے ہی گزر رہے ہیں بلاشبہ وہ شولوخوف نہیں ہیں۔ دستوفسکی نہیں ہیں لیکن وہ مجھے چین اسٹن کے ہمسائے ضرور نظر آتے ہیں اور وہ بے نام سا اضطراب جو زندگی کے حقیقی لمس سے چین اسٹن پیدا کر دیتی ہے قریباً ویسا ہی اضطراب اشفاق احمد نے "رشتہ پیوند"۔ "بے غیرت مدت خان"، "قاتل"، "خانہ خراب"، "حقیقت نیوش" جیسے افسانوں میں بھی پیدا کیا ہے ان سب افسانوں کے جلو میں مجھے اشفاق احمد کا ایک فراموش شدہ افسانہ "ماسٹر روشنی" بالخصوص یاد آ رہا ہے اور فی الوقت میں اشفاق احمد کی ذہن اور زندگی سے گہری وابستگی کے ثبوت میں اس افسانے کا ذکر نسبتاً تفصیل سے کرنے کی اجازت

چاہتا ہوں۔

افسانہ "ماسٹر روشنی" میں اشفاق احمد کے فن کی نرم و نازک لطافتیں میٹھی اور تیکھی حقیقتیں لذیذ اور تلخ تجربے، شیریں اور ترش حکائتیں اور ان سے معرض وجود میں آنے والی چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور معمولی معمولی غم سب موجود ہیں۔ اس ایک کہانی میں کئی کہانیاں سما گئی ہیں۔ یوں بھی اشفاق احمد بیک وقت ایک کہانی پیش کرنے والے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ وہ دو کہانیوں کے ٹریک تو بالعموم سطح پر چلاتے ہیں۔ لیکن بہت کچھ افسانے کے بین السطور اور ضمنی کرداروں کی حرکات و سکنات میں بھی پیش کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اشفاق احمد کے مطالب و معانی تک رسائی حاصل کرنے کے لئے ان کے اطراف و جوانب بھی دیکھنا پڑتا ہے۔ چنانچہ ماسٹر روشنی کے کردار کو فوکس میں لانے کے لئے اس افسانے کے متعدد کردار بھی اپنا اپنا افسانہ ساتھ لے کر اس افسانے میں اپنی بھرپور جھلک دکھاتے ہیں۔ اور اپنی اپنی چھب دکھا کر منظر عام سے ہٹ جاتے ہیں اور سب سے آخر میں بابا ابراہیم آتا ہے۔

بابا ابراہیم ایک معمولی خرادیا ہے۔ وہ تیس سال تک قوم کے لئے چارپائیوں کے پادے بناتا ہے اس کا اکلوتا بیٹا سن پینسٹھ کی جنگ میں ٹرک پر گولہ بارود چڑھاتا ہوا شہید ہو گیا۔ بابا ابراہیم کی آنکھوں میں اب موتیا اتر آیا ہے اور اب وہ کام کرنے سے عاری ہو گیا ہے۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ بابا ابراہیم کا قومی خزانہ سے وظیفہ نہیں لگ سکتا۔ کیونکہ اس نے قوم کی خدمت اپنے دستِ فن یا فکر سے نہیں کی اور ساری عمر قوم کے لئے چارپائیوں کے پادے ہی بناتا رہا ہے۔ بابا ابراہیم محنت میں یقین رکھتا ہے۔ اس نے ڈیڑھ روپے روز سے شروع ہو کر سات روپے روز تک دہاڑی کی ہے۔ وہ مطمئن ہے کہ اس نے اپنی محنت سے حق حلال کی کمائی کی، بڑے پیسے کمائے۔ اور اپنا وقت بڑی اچھی طرح کاٹا۔ ہر چند وہ تنگ دست ہے لیکن وہ سیر چشم ہے چنانچہ جب وہ سنتا ہے کہ ہتھی کام کرنے والے قوم کی خدمت نہیں کرتے تو وہ مایوس نہیں ہوتا بلکہ افسر مجاز کے منہ پر کہتا ہے کہ:

"میرا (آپ کے پاس امداد کے لئے آنے کا) ارادہ تو نہیں تھا خاص، وہ اپنے رشید خاں وکیل نے زبردستی بھیج دیا۔" "السلام علیکم" بظاہر یہ افسانے کا انجام ہے لیکن یہ انجام ایک اچانک فلیش بیک سے ہمارے سامنے پھر ماسٹر روشنی کو لے آتا ہے۔ ماسٹر روشنی جس کے کمال فن کی داد کے لئے عورتیں اپنے کانوں کے بالے ہاتھوں کی پہنچیاں جوڑے کے ہار اور نوٹوں کے گچھے اس کے قدموں میں

اسٹیج پر پھینک دیتی تھیں اور جواب جوان بیٹی کے کندھوں پر ہاتھ رکھ کر اے جی آفس کی تیسری منزل کے زینے طے کر رہا ہے۔ اس منزل پر معذور فن کاروں کے زمرے میں چار ہزار آٹھ سو روپے کی سالانہ گرانٹ کا پروانہ پڑا ہے۔ لیکن ماسٹر روشی نے تو بھلا زمانہ دیکھا ہے۔ اس نے کمل نال کے کنارے مہارانی بڑودہ کی منجھلی بھانجی کو غزل سنائی تو وہ راج پاٹ محل دو محلے 'ماں' 'ماما' سب کچھ چھوڑ کر اس کی داسی بننے پر تیار ہو گئی تھی۔ ماسٹر روشی اس سے تین لاکھ کے ہیرے اور سونے کی بارہ اینٹیں لے کر جالندھر بے دھرم انگریز کے علاقے میں آ گیا تھا۔ اور وہاں اس نے سب کچھ ڈومنی رشیدہ کی تین منزلہ عمارت پر نچھاور کر دیا۔

اس زمانے میں ماسٹر روشن ہیرو تھا اس کے لئے شراب کی الگ شپ منٹ آئی تھی۔ یہ اس وقت فن کار کا یادگار عروجی زمانہ تھا، جواب کھنڈر بن چکا تھا۔ اور این ٹائپ کوارٹر میں چار سو روپے ماہانہ وظیفے پر اپنا ٹائم پاس کر رہا تھا۔ اب اسے احساس شدت سے ستا رہا ہے کہ اس ملک میں ادیب فن کار اور آرٹسٹ کی کوئی قدر نہیں۔ جب شہرت کا آفتاب غروب ہو جاتا ہے تو فن کار رات کے اندھیرے میں بھی باہر نکلنے سے گھبراتا ہے کہ وقت کے چمگادڑ اس کے بدن سے چمٹ کر خون کے آخری قطرے بھی چوس لیں۔

ماسٹر روشی اور بابا ابراہیم ایک ہی سانچے کے دو کردار ہیں جو اپنے وطن کی زمین پر منہ کے بل لیٹ زندگی کاٹ رہے ہیں۔ یہ ایک ہی سوچ کی دو کروٹیں ہیں۔ ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔ ایک کی انا فن کی تحسین پر پل رہی ہے اور کبھی تسکین نہیں پاتی۔ دوسرے کی انا قوتِ بازو ہے۔ اور یہ کبھی شکست نہیں کھاتی۔ ان دونوں کا تضاد افسانے کا مرکزی خیال ہے جو حقیقی زندگی کی کوکھ سے تلاش کیا گیا ہے اور زندگی کی واردات اس طرح بیان کی گئی ہے کہ انجام کار ایک ہلکی ہلکی کسک قاری کو اپنی دائمی گرفت میں لے لیتی ہے۔

افسانہ "اُجلے پھول" میں اشفاق احمد نے حلقہ اربابِ ذوق کی بحث کے انداز کو بڑی خوبی اور خوبصورتی سے افسانے کی بنت میں شامل کیا تھا۔ ماسٹر روشی میں ٹی وی انٹرویو کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں بھائی پھیلا' نذیر حسین اور احمد شبیر بھی اس افسانے کے جیتے جاگتے کردار بن گئے ہیں۔ اشفاق احمد کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ان کرداروں کے شخصی اوصاف کو بھی بڑی فن کاری سے افسانے کا حصہ بنا دیا ہے۔ بھائی پھیلا پٹیالے والا ماسٹر روشی جیسا انا پسند فن کار نظر آتا ہے۔ نذیر حسین وہ نوجوان فن کار ہے جو حال کی دہلیز

پر کھڑا ہو کر ماسٹر روشنی کے چکاچوند ماضی کو دیکھ رہا ہے ۔ اور اسے داد فن دے رہا ہے اور احمد شبیر ایک جدلیاتی نقاد ہے، جسے ماسٹر روشنی کا فن شیکسپیرین تھیٹر اور مارکسی تصور تخلیق کا سنگم نظر آتا ہے۔

ان کرداروں کی عمدہ پیش کش سے احمد جمال پاشا کی وہ پیروڈی یاد آجاتی ہے جو انہوں نے مختلف نقادوں کے اسلوب تنقید پر لکھی تھی۔ ماسٹر روشنی اشفاق احمد پہلودار اور لطیف افسانہ ہے ۔ مجھے حیرت ہے کہ اردو کے نقاد نے اس پر پوری توجہ کیوں صرف نہیں کی۔ اس افسانے سے یہ حقیقت بھی آشکار ہوتی ہے کہ اشفاق احمد کے فن کی جڑیں زمین میں اتری ہوئی ہیں۔ وہ اپنے افسانے کے لئے حقیقی زندگی کو، دیکھے ہوئے واقع کو اور برتے ہوئے مشاہدے کو موضوع بناتے ہیں اور یوں زندگی کی ایک قاش اٹھا کر ہماری ہتھیلی پر رکھ دیتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اشفاق احمد کا شمار اردو کے ذہین ترین افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ وہ کہانیوں کی زبان میں سوچتے اور زندگی کو افسانے کی آنکھ سے دیکھتے ہیں اور اس صورت واقعہ کو مختلف کرداروں کے حوالے سے اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پوری زندگی آپ کے سامنے اپنا اسرار بنات النفس گرہوں کی طرح عریاں کر ڈالے ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ انہوں نے افسانے کی بہ نسبت ریڈیو اور ٹی وی کے ڈرامے کو زیادہ اہمیت دی۔ اور اپنی پہلی محبت سے شدید بے اعتنائی برتی۔ چند سال قبل ماسٹر روشنی جیسا افسانہ منظر عام پر آیا تو امید بندھی تھی کہ شاید اشفاق احمد کی تجدید نو ہو گئی ہے اور وہ دوبارہ افسانے کی وادی میں آنکلے ہیں ۔ ماسٹر روشنی اور بے غیرت مدت خاں میں کئی سالوں کا فاصلہ ہے ۔ اس تمام عرصے میں اشفاق احمد نے ٹی وی ڈراموں کی متعدد منفعت بخش سیریز لکھیں، لیکن اردو افسانے کو اپنے تخلیقی لمس سے محروم رکھا۔ چنانچہ ماسٹر روشنی کی اشاعت اور "بے غیرت خاں" میں ان کے فن کی نئی کروٹ سے بھی اشفاق احمد ہمارے سامنے "گڈریا" "شب خون" "امی" "اُجلے پھول" اور "حقیقت سہنوتی" جیسے افسانوں کے تخلیق کار کی حیثیت میں نہیں آتے۔ وہ اردو کے ایک بڑے افسانہ نگار اور اپنے عہد کے نمائندہ تخلیق کار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ اب بھی ان کی مستقل واپسی کا انتظار کر رہا ہے۔

غلام عباس — معاشرتی حقیقت کا نمائندہ

اردو افسانے میں غلام عباس کا نام اتنا اہم ہے کہ آپ اسے افسانے کے کرشمے سے کرشمے انتخاب میں بلا خوف و خطر شریک کر سکتے ہیں۔ اردو افسانے کے چند معتبر ناموں مثلاً پریم چند، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی، بلونت سنگھ، رفیق حسین اور احمد علی کی فہرست میں بھی غلام عباس، پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کا ہم قد اور ہم سایہ نظر آتا ہے۔ ممتاز مفتی اظہار و بیان کے زاویے سے، رفیق حسین اپنے انوکھے موضوعات کے اعتبار سے اور بلونت سنگھ جداگانہ فضا کی رعایت سے مختلف قسم کے افسانہ نگار ہیں، اس لیے ان کا موازنہ غلام عباس کے ساتھ ممکن نہیں۔ البتہ اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ "آنندی"۔ "اوورکوٹ"۔ "رنگینے والے"۔ "کن رس"۔ "سایہ" اور "کتبہ" جیسے لازوال افسانے لکھنے کے باوجود غلام عباس کی شہرت کا چراغ، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور عصمت چغتائی جیسے افسانہ نگاروں کے سامنے خاصہ ماند نظر آتا ہے اور اس کا شمار بہت زیادہ مقبول نگاروں میں نہیں ہوتا۔ لیکن غلام عباس اردو کا ایک بے حد وقیع افسانہ نگار رہے اس نے تھوڑا لکھا لیکن ہر دور میں اپنے فن کی عظمت کو برقرار رکھا۔ وہ کہانی کو افسانے کے آداب سے پیش کرنے کا سلیقہ جانتا ہے اور طوفانِ جذبات میں انسانی فطرت کے جزر و مد کو توازن و اعتدال کی حدود سے نکلنے کی اجازت نہیں دیتا۔ تاہم غور کیجیے تو اس کے ہاں کرشن چندر جیسی سحر انگیز رومانیت یکسر مفقود ہے۔ وہ سعادت حسن منٹو کی طرح زندگی کی جراحتوں کو منظر عام پر لا کر قاری کو چونکانے یا بھڑکانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس نے عصمت چغتائی کی طرح جنس کے محض جسمانی تصور کو ابھارنے اور قاری کو ایک مخصوص لذت انگیز کیفیت سے آشنا کرنے کی کاوش بھی نہیں کی۔ اس سب کے باوجود

غلام عباس نے دیر پا احترام ضرور پیدا کیا ہے تو اس کی بڑی وجہ شاید یہ ہے کہ اس کے فن نے اپنا ایک الگ مدار پیدا کیا ہے ۔ وہ شہاب ثاقب کی طرح شعلہ زن ہو کر اس مدار کو توڑنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ وہ شعلہ زنی کے عمل سے گزرے اور فضا میں معدوم ہوئے بغیر ایک مخصوص مقام موعود تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے اور پھر مدار کے اندر رہ کر ہی اس مقام سے دور تک روشنی بکھیرتا رہتا ہے اردو افسانے کا عام قاری غلام عباس کے حلقۂ اثر میں دیر سے داخل ہوتا ہے لیکن ایک دفعہ جب اس کے حلقۂ اثر میں داخل ہو جاتا ہے تو پھر اس سے نکلنے کی آرزو کبھی نہیں کرتا چنانچہ "ہمسائے" "جواری"۔ "ناک کاٹنے والے"۔ "بردہ فروش"۔ "فینسی ہیر کٹنگ سیلون" وغیرہ غلام عباس کے چند ایسے افسانے ہیں جن کا اثر لمحاتی نہیں بلکہ دائمی ہے۔ غلام عباس نے چونکہ قاری کے تقاضے پورے کرنے کے بجائے قاری کو اپنے فن کی سطح پر اٹھانے کی کوشش کی ہے اس لئے اس کے افسانوں کا تاثر ایک نسل سے دوسری نسل کو بتدریج منتقل ہو رہا ہے اور یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ غلام عباس کی شہرت کے گراف نے ہر دور میں آہستہ روی سے ہی سہی مگر بلندی کی طرف سفر کیا ہے اور یوں غلام عباس کو یہ افتخار حاصل ہے کہ بہت زیادہ نہ پڑھے جانے کے باوجود وہ زمانے کی گرد میں گم ہو جانے والا فن کار نہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ وہ ایک ایسا افسانہ نگار ہے جو زمانے کو اپنے فن کے گرد طواف کرنے اور اس پر مہر دوام ثبت کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔

فنی اعتبار سے غلام عباس نے زندگی کی ایک چھوٹی سی قاش کو موضوع بنانے کے بجائے زندگی کے وسیع تر اجتماعی احساس کو افسانے میں سمونے کی کاوش کی ہے۔ بلاشبہ اس کا افسانہ نہ تو پوری زندگی کو محیط کرتا ہے اور نہ وہ ناول کے موضوع کو سمیٹ کر افسانے میں نہیں کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اس نے زمانی اور مکانی حدود کو کچھ زیادہ درخور اعتنا نہیں سمجھا، شخصی زاویے سے اس کا افسانہ کسی ایک کردار کو دائرہ نور میں نہیں لاتا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ زندگی کی معنوی وسعتوں کو سمیٹتا اور اسے متعدد کرداروں کی حرکات و سکنات اور اعمال و افعال سے روشنی عطا کرتا ہے۔ وہ زندگی کو کسی ایک نقطے پر ساکت و جامد کر دینے کے بجائے اس کا رخ آئندہ زمانے کی طرف کر دیتا ہے۔ "آنندی" غلام عباس کا سب سے مشہور افسانہ ہی نہیں اس کے فن کی کلید بھی ہے۔ اس افسانے میں کرداروں کا پورا ایک شہر آباد ہے۔ یہ چھوٹے چھوٹے ان گنت

کردار گمنام اور بے عنوان ہیں لیکن ان کے بغیر بازارِ حیات میں نہ تو سرگرمی پیدا ہوئی ہے اور نہ گہما گہمی۔ یہ سب کردار روایتی اخلاق کے مضبوط بندھنوں کے اسیر ہیں لیکن ضرورت اور احتیاج سے تہی نہیں یہ ضرورت انہیں معاشرے کے ساتھ سمجھوتہ کرنے پر آمادہ کرتی ہے تو وہ اس کے آگے بند نہیں باندھ سکتے اور زندگی کے ریلے میں ایک پرکاہ کی طرح بے اختیار بہتے چلے جاتے ہیں۔ یہ سب کردار پرانی آنندی کی بربادی کے وقت اس محلے کے گرد و پیش میں موجود تھے اور جب نیا آنندی آباد ہوا تو اس کی رونق کو بھی انہیں کرداروں نے آراستہ کیا۔ زمانی اعتبار سے یہ افسانہ قریباً بیس برس کے عرصے کو محیط کرتا ہے لیکن حقیقت میں اس کا انجام ایک نئے نقطۂ آغاز کو جنم دیتا ہے اور حال کا سلسلہ مستقبل کے ساتھ جوڑ دیتا ہے۔ یوں آنندی ایک ایسا افسانہ بن جاتا ہے جو قیدِ زماں سے آزاد ہے اور جس کی معنوی صداقت ہر زمانے میں آزمائی جا سکتی ہے۔ "آنندی" میں غلام عباس نے ماضی کی غلام گردشوں میں سیر کرنے کے بجائے زمانۂ حال کو اپنے مشاہدے کی جولانگاہ بنایا ہے لیکن اختتام پر مستقبل کا سہرا ماضی کی طرف موڑ کر زندگی کا دائرہ مکمل کر دیا ہے چنانچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غلام عباس کے افسانوں میں زندگی مرتی نہیں بلکہ یہ اپنا سلسلہ جاری رکھتی ہے۔ ایک عمل اپنا دائرہ مکمل کر لیتا ہے تو زندگی کی پرکار اسی مرکز سے ایک نئے دائرے کا آغاز کر دیتی ہے۔

دائرے کی یہ تیکنیک جسے غلام عباس نے پہلی مرتبہ "آنندی" میں استعمال کیا تھا اس کے بہت سے دوسرے افسانوں میں بھی قدرے بدلی ہوئی صورت میں متعدد بار آزمائی گئی ہے اور اپنا مخصوص تاثر پیدا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر "فینسی ہیئر کٹنگ سیلون" کے چار حجاموں پر جو بے دلی اور مایوسی آبادیوں کے ادل بدل کے بعد ایک اجنبی شہر میں اکٹھا ہونے پر طاری ہوئی تھی وہ فینسی ہیئر کٹنگ سیلون کے انتقالِ اقتدار کے وقت بھی ان سب پر حاوی نظر آتی ہے اور افسانہ اس نقطے پر آ کر ختم ہو جاتا ہے جہاں سے اس کا آغاز ہوا تھا۔ "بھنور" میں حاجی شفاعت احمد بہار کو جس دلدل سے نکالنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں افسانے کے اختتام پر بھی دلدل ایک نئی صورت میں ان کے سامنے آ کھڑی ہوتی ہے اور اب بہار کی بہن گل سوجیت کے دریا سے نکلنے کے لئے حاجی صاحب کے دستِ تعاون کی طلب گار بن جاتی ہے۔ افسانہ "چکر" میں تو یہ دائرہ واضح صورت میں آواگون کا تصور پیش کرتا ہے۔ سیٹھ چھنا مل کا منیم چہلا رام اور روتو کوچوان کا گھوڑا دونوں ایک

جیسی قسمت لے کر دنیا میں وارد ہوئے ہیں۔ دونوں مشقت کے بوجھ تلے کراہ رہے ہیں۔ دونوں کو پنڈلیوں میں اینٹھن اور کمر میں درد ہے اور دونوں اس درد سے بھڑک رہے ہیں لیکن رولو اپنے گھوڑے کو اور سیٹھ چھنامل اپنے بیٹے کو پکار رہے ہیں۔

"بس، بس، میرے بیٹے، میرے لعل!"

اور چیلارام خاموشی سے سوچ رہا ہے کہ "اب کے جب وہ مر جائے تو اس کا جنم گھوڑے کی جُون میں ہو!"۔ "اندھیرے میں بظاہر ایک ایسے شرابی باپ کا افسانہ ہے جس کے خلاف شدید ترین ردعمل اس کے بیٹے کے دل میں پیدا ہوتا ہے اور وہ نہ صرف بچی ہوئی شراب باپ سے چھین لیتا ہے بلکہ اسے مناسب داموں ٹھکانے لگانے کا بیڑہ بھی خود ہی اٹھاتا ہے۔ لیکن افسانے کے اختتام پر جب نوجوان بیٹا شراب بیچنے کے بجائے خود پی لیتا ہے اور نشے میں دھت گھر واپس آتا ہے تو بڈھے شرابی باپ کا منہ کھلے کا کھلا رہ جاتا ہے اور یوں شراب نوشی کی بدعادت نہ صرف دوسری نسل کو منتقل ہو جاتی ہے بلکہ افسانے کا اختتامیہ ایک نئے آغاز کا اعلامیہ بھی بن جاتا ہے (A ۲) ان افسانوں کو پڑھ کر یہ حقیقت بالخصوص واضح ہو جاتی ہے کہ غلام عباس نے زندگی کی معانی کو ہی اہمیت نہیں دی بلکہ وہ اعمال و افعال کے تسلسل میں بھی ایقان رکھتا ہے۔ وہ اعمال و افعال کے گھمسان میں ضمیروں کے پرپیچ دھندلکوں کو ابھارنے کے بجائے اس صداقت کو نمایاں کرتا ہے جس پر معاشرے نے گرد ڈال رکھی ہے لیکن جس کا چہرہ زمانے کی نظر سے کبھی اوجھل نہیں ہوتا۔ غلام عباس نے بصیرت، تجربے اور مشاہدے کے امتزاج سے اس صداقت کو ماضی، حال اور مستقبل تینوں زمانوں پر حاوی دکھایا اور پورے فرد کو اس تشنج سے نجات دلانے کی کاوش کی ہے جو بدی کی یورش سے پیدا ہوتا ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ غلام عباس اپنے افسانے کا ایک مخصوص مدار بناتا ہے اور پھر تمام تر تخلیقی سفر اس مدار میں ہی طے کرتا ہے۔ بطور افسانہ نگار اس نے بنیادی طور پر ایک داستاں گو کا فریضہ سرانجام دیا ہے اور کہانی کے حالے کو توڑنے کے بجائے افسانے کا تانا بانا پختہ آداب اور مضبوط فنی لوازمات سے بُنا ہے۔ وہ حقیقت کے ادراک کو کہانی کی سطح کے ساتھ چپکانے کے بجائے اسے افسانے کی کوکھ سے ابھارتا ہے اور اس کاوش میں نہ صرف واقعات و حادثات کے خارجی عمل کو بروئے کار لاتا ہے بلکہ اکثر اوقات اپنے تخیلہ سے کام لے کر کرداروں کے داخل میں پیدا ہونے والے ان دیکھے ہیجان کو بھی سطح پر

نکھار دیتا ہے۔ یہ اس کے فن کی نمایاں خوبی ہے لیکن اس سب کے باوجود غلام عباس کی انفرادیت کردار
یا پلاٹ کے افسانوں سے متعین نہیں ہوتی۔ اس کہانی جو وسعت اور پھیلاؤ ہے وہ کہانی کے کرداروں یا
صورتِ واقعہ کی عطا نہیں۔ وجہ یہ کہ غلام عباس نے ترقی پسند افسانہ نگاروں کی طرح جراحت کے عمل سے
گزرنے حقیقت کا تجزیہ کرنے اور زخموں کی نمائش لگانے کی کبھی آرزو نہیں کی۔ زندگی کا گہرا شعور رکھنے
کے باوجود غلام عباس اپنے عصر سے متصادم نہیں ہوتا۔ وہ معاشرے کے خارج سے انسان کے داخل
پر حملہ زن ہونے کے بجائے معاشرے کے داخل سے اس کے خارج کی طرف بڑھتا ہے اور بالعموم اس فضا
کو تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس نے پورے معاشرے کو اپنی لپیٹ میں رکھا ہے چنانچہ غلام عباس
کی ہمہ گیریت، تنوع اور ندرت اس مخصوص فضا کی عطا ہے جو اس کے افسانے کے خارج میں لاشعوری
طور پر تشکیل پاتی ہے۔ اور افسانے کے سارے عمل کو وسیع تر معاشرے کا جزو بنا دیتی ہے۔ یہ فضا بعض اوقات
دھندلی اور خوابناک دکھائی دیتی ہے اور اپنے کرداروں کو سحرناک غنودگی میں مبتلا رکھتی ہے جیسے "ہمسائے"
"حمام میں"۔ اور "فندی" وغیرہ افسانوں میں اور کبھی یہ فضا اعصابی تناؤ اور ذہنی کھنچاؤ کا منظر پیش
کرتی ہے۔ جیسے "ناک کاٹنے والے"۔ "بردہ فروش"۔ "سرخ جلوس" اور "رنگینے والے" وغیرہ افسانوں میں۔
چنانچہ ایک مخصوص فضا کی تشکیل، غلام عباس کے فن کا ایک انفرادی زاویہ ہے جسے نظر انداز کرنا
ممکن نہیں۔

غلام عباس کے تخلیقی سفر کا مطالعہ کیا جائے تو صاف نظر آتا ہے کہ اس نے ابھرا کے افسانے
لکھ کر اجنبی فضاؤں کو جس فنی چابکدستی سے اپنی گرفت میں لیا تھا وہ گرفت روزِ ایام کے ساتھ مدھم
نہیں پڑی۔ بلکہ اس کا سلسلہ "جزیرہ سخنوراں" سے لے کر "دھنک" تک پھیلتا چلا گیا۔ "جزیرہ سخنوراں" میں
شعراء کا ایک الگ جہاں آباد ہے۔ اس جزیرے کے آداب کی نوعیت الگ ہے۔ اس کا اپنا مزاج ہے۔ اس
کی زندگی لطائف و بدائع کا ریشمی مرقع ہے۔ اس جزیرے کی جزئیات غلام عباس کے زرخیز تخیلہ نے یوں
تخلیق کی ہیں کہ یہ حقیقت کے قریب تر نظر آتی ہیں اور انسانی نفسیات کا ان کے ساتھ گہرا علاقہ ہے۔
قاری ان سے نہ صرف لطف اندوز ہوتا ہے بلکہ اس فضا میں عرصے تک سانس بھی لیتا رہتا ہے۔ "دھنک"
میں فضا کی نوعیت یکسر مختلف ہے اور ملک پر شاعروں کے بجائے ایک بے حد متعصب مخلوق کا قبضہ
ہے لہٰذا عقل پر اعتدال و توازن کے بجائے انتہا پسندی نے غلبہ پا لیا ہے اور نتیجہ وہ بربادی ہے جس

میں پورا ملک غارت ہو کر آثارِ قدیمہ بن جاتا ہے۔ افسانہ "جواری" میں تھانے کے ماحول کو اور افسانہ "ناک کاٹنے والے" میں رنڈی خانے کی فضا کو پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ "آفندی" کی فضا ہمہ جہت ہے۔ اس افسانے میں پورا شہر ایک مخصوص ہیجانی کیفیت میں مبتلا ہے۔ لیکن غلام عباس کے معروضی رویّے نے اس ہیجان کو سطح پر اُبھرنے کی اجازت نہیں دی اور قاری کا توجہ اس عمل کی طرف مرکوز رکھی ہے جس کے تحت ایک تعمیر سے نئی تخریب اُبھر رہی ہے۔ غلام عباس کا افسانہ چونکہ دھند لکوں میں سفر نہیں کرتا اس لیے اس نے فضا کی تشکیل میں بھی واضح اور روشن زاویوں کو ہی اہمیت دی ہے۔ وہ فریب نظر پیدا کرنے کے بجائے حسنِ نظر پیدا کرتا ہے اور رنگوں کو ڑے کے ڈھیر میں بھی قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھتا ہے اردو کے بیشتر دوسرے افسانہ نگاروں نے فضا کو شعوری طور پر افسانے پر مسلط کرنے کی کاوش کی ہے اس کے برعکس غلام عباس کا امتیازِ فن یہ ہے کہ اس کے ہاں فضا افسانے کے بطون سے برآمد ہوتی ہے اور پھر نہ صرف پورے افسانے کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے بلکہ خارجی حقیقت اور داخلی نقطۂ نظر کے درمیان ایک معنی خیز مطابقت بھی پیدا کر دیتی ہے۔

ماحول کی نادر پیش کش کے پہلو بہ پہلو غلام عباس کے ہاں انوکھے کرداروں کو ندرت سے پیش کرنے کا رجحان بھی نمایاں اہمیت رکھتا رکھتا ہے۔ غلام عباس کے افسانے زیادہ تر متوسّط اور نچلے متوسّط طبقے کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس طبقے میں کرداروں کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ یہ اپنی انفرادیت تو رکھتے ہیں لیکن کثیراہ ضلالع نہیں۔ ان کرداروں میں "بھنور" کا حاجی شفاعت احمد بھی ہے جس کا سینہ نور سے روشن ہے اور جو نور کی اس کرن کو دوسروں تک پہنچانے کے لئے قحبہ خانوں میں جانے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ ان میں گلستاں کالونی کا "باجے والا" بھی ہے جس کے چلبلے فلمی گانے سن کر بلوغت کو پہنچنے والی لڑکیوں کے دل کی دھڑکن تیز ہو جاتی ہے۔ (B) ان میں "تنکے کا سہارا" کے امام مسجد مولوی نور الہدیٰ بھی ہیں جو سیّد کی بیوہ سے عقد کر کے فرمانِ خدا اور سنّتِ رسولؐ کی تکمیل کرنے کے آرزومند ہیں۔ یہ طبقہ چونکہ معاشرتی سطح پر آپس میں گتھا ہوا ہے اس لئے ان کے دُکھ اور سُکھ کی نوعیت بھی ایک جیسی ہے۔ ان کی پسند اور ناپسند میں کوئی فاصلہ نہیں اور یہ غم اور خوشی کی نہایت کو بھی یکساں جذباتی سرگرمی سے قبول کرتے ہیں۔ اس کی مثال غلام عباس کے افسانے "سایہ" اور "تنکے کا سہارا" ہیں۔ اوّل الذکر افسانے میں پھیلنے والا وکیل صاحب کے گھر کا فرد نہیں لیکن وہ ان کی گھریلو زندگی سے خارج بھی نہیں ہو سکتا۔ وہ ان کے دُکھ سکھ میں

برابر کا شریک ہے اور زندگی کے کسی مرحلے پر بھی ان کی خیر خیریت سے غافل نہیں ہوتا۔ "تنکے کا سہارا" کرداروں کی انجمن ہے۔ یہ سب کردار زندگی کی سطح پر اس وقت اچانک نمودار ہو جاتے ہیں جب ان کے سامنے ایک کنبے کی کفالت کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اور چنگی خانے کے ملازم میر صاحب کا اچانک انتقال ہو جاتا ہے اور پورا کنبہ خستہ حالی کا شکار بن جاتا ہے۔ ان کرداروں میں شیر فروش، بڑا قصاب، چھکڑے بان، حاجی صاحب وغیرہ شامل ہیں اور بلا توقف اس کنبے کی کفالت میں اپنے اپنے خیر کا حصّہ ڈالنا شروع کر دیتے ہیں۔ غلام عباس نے اس طبقے کا مطالعہ گہرائی اور گہرائی سے کیا ہے۔ یہ کردار چونکہ زندگی کے پہلے سے جمع کئے گئے ہیں اس لئے یہ غلام عباس کے افسانے کی تخلیقی فضا میں کیمیائی طور پر گھلے ہوئے ہیں۔ غلام عباس نے ان کے ظاہر کو بڑی فنّی رعنائی سے پیش کیا ہے لیکن نظر ان کے باطن پر ہی مرکوز رکھی ہے۔ غلام عباس کے نزدیک ہر کردار ایک بڑے گلیشئر کی طرح ہے جس کا تین بٹہ چار حصہ سطح آب کے نیچے چھپا ہوا ہے اور صرف ایک چوتھائی حصہ سطح آب کے اوپر دکھائی دیتا ہے۔ غلام عباس افسانے کی ابتدا میں سطح آب پر نظر آنے والے محدود سے حصّے کو ہی افسانے میں متعارف کراتا ہے لیکن آہستہ آہستہ جب افسانہ آگے سرکتا ہے تو نیچے چھپا ہوا معتدبہ حصہ بھی اپنے تمام رموز و اسرار آشکار کرنے لگتا ہے۔ چنانچہ اکثر اوقات قاری یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ غلام عباس کے کرداروں میں بیک وقت دو شخصیتیں پرورش پا رہی ہیں اور ہر کردار نے اپنی داخلی شخصیت کے اوپر ایک خوب صورت پردہ سا ڈال رکھا ہے۔ اس کی سب سے عمدہ مثال "اوورکوٹ" کا خوش پوش نوجوان ہے جو مال روڈ کی ہر قابلِ دید چیز پر نظریں گزرے خوش گزرے ڈال رہا ہے لیکن بازار کی کسی چیز کا خریدار بننے کی آرزو نہیں رکھتا۔ "فینسی ہیئر کٹنگ سیلون" کا منشی اس کی ایک اور نادر مثال ہے جو آبادیوں کے ادل بدل کے ستائے حجاموں کے سایۂ عاطفت میں پناہ حاصل کرتا ہے اور پھر عرب کے اونٹ کی طرح پوری دکان پر قبضہ جما کر چاروں حجاموں کو اپنے دامِ تزویر میں پناہ لینے پر مجبور کر دیتا ہے۔ (۷) افسانہ "حمام" میں محسن عدیل بیمہ ایجنٹ جھٹنا گر، ڈاکٹر ہمدانی، دیپ کمار، انقلابی شاعر شکیبی، ٹرام کمپنی کا ملازم قاسم، باکمال فوٹوگرافر سنگھا وغیرہ متعدد کردار اپنی اپنی چھب شخصیت کے مختلف زاویوں سے دکھاتے ہیں، یہ سب ایک ہی شمع کے گرد طواف کر رہے ہیں اور وہ ہے صاحبِ خانہ "فرخندہ" جسے سب لوگ فرخ بھائی کہہ کر پکارتے ہیں اور جس کی چاہت کی آگ سب کے دلوں میں سلگ رہی ہے۔ غلام عباس نے ان سب

کرداروں کے داخل میں پرورش پانے والے جذبے کی ارضی سطح کو چھوا ہے لیکن اس خوبی کے ساتھ کہ ایک ہی شمع کے پروانوں کو آپس میں ٹکرانے کا کوئی موقعہ نہیں دیا۔ وجہ یہ کہ غلام عباس بدی اور بدصورتی کو پہچاننے کے باوصف انسان کی اصل نیکی میں ایقان رکھتا ہے۔ وہ اپنے کردار کی ازلی بے بسی سے آشنا ہے لیکن اسے ابھار کر احمد ندیم قاسمی کے انداز میں رقت پیدا کرنے، کھوکھلی طنز کو ابھارنے اور سستی جذباتیت کو فروغ دینے کی سعی نہیں کرتا۔ وہ کردار کو اس کی جملہ خوبیوں اور خامیوں سمیت قبول کرتا ہے اور اس کی قنوطیت اور بے چارگی کو ہوا دینے کے بجائے اسے زندگی سے مصالحت کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ غلام عباس کے ہاں ردِ عمل اور تصادم کی صورت بہت کم پیدا ہوتی ہے اور کبھی ایسا موقعہ پیدا ہو بھی جائے تو غلام عباس اپنے کرداروں میں بے نام سی لچک پیدا کر کے زندگی کے دھارے کو پھر متوازن انداز میں روانی عطا کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر" بردہ فروش" کے دونوں دو رلیشہ خطمی بڑھے ریشماں کے حصول کے خواہشمند اور ایک دوسرے کے رقیب ہیں لیکن نالش، دعوے کی راہ اختیار کرنے کے بجائے وہ فیصلہ چھری کی دھار پر کرنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ دونوں میدان میں ڈٹ کر لڑنے کے لئے اترتے ہیں لیکن جب ریشماں ان ہانپتے ہوئے بوڑھوں کی بے بسی پر ہنسنے لگتی ہے تو دونوں پر زندگی اپنا اسرار بانداز دگر کھول دیتی ہے۔ دونوں سوچتے:

"ہم بھی کیسے بے وقوف ہیں، اس فاحشہ کے لیے جانیں دے رہے ہیں، اس کا کیا ہے کل کسی اور کی بغل گرم کر رہی ہوگی"

یہ انکشافِ حقیقت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اس لمحے تصادم ختم ہو جاتا ہے۔ زندگی اپنے متوازن دھارے پر بہہ نکلتی ہے۔ دونوں چودھری فصلوں کی حالت، خشک سردی، بارش کی کیفیت اور چاول کے بھاؤ تاؤ کی باتوں میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ "تنکے کا سہارا" میں مولوی نورالہدیٰ کی اس تجویز پر کہ "وہ سیدانی بیوہ سے عقد کا خواہاں ہے" پورا محلہ حیرت زدہ ہو جاتا ہے لیکن جب بیوہ سیدانی رک رک کر اپنا عندیہ آشکار کرتی ہے اور کہتی ہے کہ:-

"اللہ رسول کا یہی حکم ہے تو مجھے کیا عذر ہو سکتا ہے"

تو برق زدہ فضا مائل بہ سکون ہو جاتی ہے۔ "کن رس" میں فیاضی ہو نقل مکانی کی پہلی رات بہت بھاری نظر آتی ہے۔ بالکنی پر چھ سات جوان جوان لڑکیاں بارہ ابرن سولہ سنگار کیے کھڑی آپس میں چہلیں

کو رہی ہیں ان کے نقرئی قہقہوں کی آواز فیاض کے کانوں تک پہنچ رہی ہے۔ فیاض یہ سب ماجرا حیرت سے دیکھ رہا ہے لیکن جب اندھیرے میں ایک سایہ اس کے پیچھے آکر کھڑا ہو گیا تو وہ ساکت و جامد ہو کر رہ گیا۔ سائے نے بھی حرکت نہ کی۔ فیاض نے ڈرتے ڈرتے گردن موڑی تو دیکھا پیچھے اس کی بیوی اصغری کھڑی تھی۔ اور یوں وہ تمام بوجھ جو شریفوں کے محلّے سے طوائفوں کے بازار میں آکر فیاض کے ذہن پر آ پڑا تھا یکدم چھٹ گیا۔ "باجے والا" میں گلستان کالونی میں شادیاں بیچنے اور مسرّتیں لٹانے والے خوانچہ فروش پر بڑے بوڑھے پل پڑے ہیں۔ مظلومیت کے اس پیکر پر بے بھاؤ کی پڑ رہی ہیں۔ وہ ہکا بکا ہو کر مارنے والوں کا منہ تک رہا ہے، اسے کچھ سمجھ نہیں آتا کہ یہ سزا کس جرم کی پاداش میں ہے لیکن ماحول کو مزید مکدر کئے بغیر وہ اپنے سائیکل پر بیٹھتا ہے اور گلستان کالونی کی دنیا سے چپ چاپ نکل جاتا ہے۔ پھر اس کالونی میں باجے والا کی آواز کبھی سنائی نہیں دیتی اور بڑے بوڑھوں کی بھنویں کبھی نہیں تنتیں۔ گلستان کالونی مائل بہ سکون ہو جاتی ہے۔

متذکرہ بالا افسانوں میں غلام عباس نے زندگی کے گورکھ دھندے کو ابھارنے کے بجائے اسے خوبی اور خوش اسلوبی سے سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کی معروضی صداقت کو اپنے حیطۂ فن میں لانے کے لئے کرداروں کے بطون میں اترنے اور ان کی سیرت کے چھپے ہوئے گوشوں کو دریافت کرنے کی کاوش کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کا رویّہ ہمدردانہ ہی نہیں مشفقانہ بھی ہے۔ اور وہ اکثر اوقات بدی کی کوکھ سے انسان کی ازلی و ابدی نیکی کو دریافت کرنے میں بھی کامیاب ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر "اس کی بیوی" میں نسرین ایک ایسا کردار ہے جو قحبہ خانے میں پرورش پانے کے باوجود شوہر پرستی کے جذبے سے عاری نہیں ہوا۔ اس افسانے کے نوجوان ہیرو کو جب اپنی مرحومہ بیوی کی جھلک نسرین میں نظر آتی ہے تو وہ اس کی یاد تازہ کرنے کے لئے بھوا کے دیوان خانے میں آ جاتا ہے اور بکمال خوبی سے اس ماحول کو گھریلو ماحول میں ڈھال دیتا ہے۔ اس مرحلے پر نسرین کے باطن سے بھی گمشدہ عورت بیدار ہو جاتی ہے اور وہ سوتے ہوئے نوجوان کا سر اپنے بازوؤں میں لے کر یوں آغوش میں بھینچ لیتی ہے جیسے کوئی بچہ سوتے ہوئے ڈر جائے تو ماں اسے چھاتی سے چمٹا لیتی ہے۔ "بھنور" میں خیر کی یہ لہر حاجی شفاعت احمد کے باطن سے ابھرتی ہے اور زندگی کے جزرومد سے نہ صرف بلقیس کو نکال کر لے جاتی ہے بلکہ اس کی بہن گل بھی بالآخر انہیں کی انگلی پکڑنے پر آمادہ ہو جاتی ہے۔

غلام عباس کے کردار زندگی کے بھنور میں ہچکولے کھاتے ہوئے کردار ہیں اور اپنی انفرادی خوبیوں سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان انفرادی کرداروں سے قطع نظر غلام عباس کی اس خوبی کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ اس نے اردو افسانے کو اجتماعی کردار سے بھی روشناس کرایا ہے۔ مثال کے طور پر "آنندی" ایک ایسا کردار ہے جس میں بے شمار کرداروں کی پرچھائیاں اس شہر کے بڑے اور اجتماعی کردار کے ساتھ نتھی ہوئی ہیں۔ ان کرداروں کی پہچان "آنندی" کے اجتماعی کردار سے ہوتی ہے۔ آنندی کی اپنی ایک شخصیت ہے اور یہ شہر اپنا تعارف واضح انداز میں ایسے ہی کراتا ہے جیسے "جزیرہ سخنوراں"۔ "بلاسے والا" میں گلستان کالونی، "فینسی ہیر کٹنگ سیلون" میں نائی کی دکان، "تنکے کا سہارا" میں حاجی صاحب کا محلہ "حمام" میں فرخ بھائی کا گھر بھی اجتماعی کردار کی نمائندہ مثالیں ہیں۔ یہ سب نہ صرف احساس کی ایک خاص وسعت کو جنم دیتے ہیں بلکہ باقاعدہ اپنے وجود کا ادراک بھی کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر غلام عباس نے کسی ایک شخص کا افسانہ لکھنے کے بجائے پورے ایک محلے یا پورے ایک شہر کا افسانہ لکھنے کی کاوش کی ہے اور اردو افسانے میں یہ کاوش نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔

میں نے اب تک غلام عباس کے فن کے دو زاویوں یعنی فضا اور کردار نگاری کا تجزیہ نسبتاً تفصیل سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور ضمناً اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ غلام عباس کہانی کو افسانے آداب سے پیش کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ مزید آگے بڑھنے سے قبل اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ افسانہ نگار فضا کو گرفت میں لینے کی کوشش کرے یا کردار کو اجاگر کرنے کی وہ بنیادی طور پر افسانے کے کہانی پن کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ بصورت دیگر بقول ڈاکٹر وزیر آغا افسانہ جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ غلام عباس کے فن کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کو افسانے کی سطح پر ہی مس کیا اور اسے شعری پیکر، جواب مضمون یا نثر کا ٹکڑا بننے سے بچایا ہے۔ اس کا کوئی افسانہ بھی واضح اور مربوط تانے بانے کے بغیر تشکیل نہیں پاتا۔ اہم بات یہ ہے کہ بیانیہ اسلوب کے استعمالِ فراواں کے ساتھ غلام عباس نے کہانی کو روایتی انداز میں ہی پیش کرنے کی کوشش کی اور یوں قاری سے اپنا رشتہ مضبوطی سے باندھے رکھا۔ غلام عباس کے ہاں جو تنوع ہے وہ روایتی اسلوب یا تیکنیک کا نہیں، بلکہ یہ تنوع منفرد موضوع اور اس موضوع کے ساتھ شخصی سطح پر اتر کھے انداز میں بنر دآزما ہونے کی وجہ سے ظہور میں آتا ہے۔ (۵) غلام عباس کسی حسین شے کو دیکھ کر ٹھٹکتا نہیں بلکہ

وہ منظر کی تمام جزئیات کو سمیٹنے اور انہیں قاری تک ایمانداری سے پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے افسانوں میں حقیقت اور خواب کے درمیان ایک واضح حدِ فاصل موجود ہے۔ غلام عباس نے اس حدِ فاصل کو عبور کرنے کے بجائے اس کی موجودگی میں ایک نئی حقیقت کو آشکار کیا ہے۔ مثال کے طور پر اس کا افسانہ "کتبہ" لیجئے۔ اس افسانے میں شریف حسین کلرک زندگی بھر خواب دیکھتا رہتا ہے کہ وہ اپنا مکان بنائے گا تو اس پر سنگِ مرمر کا وہ خوبصورت کتبہ بھی نصب کرے گا جو اس نے اپنے عہدِ جوانی میں سستے داموں کباڑئیے سے خریدا تھا۔ یہ خواب ادھورا رہ جاتا ہے اور شریف حسین کی زندگی میں پورا نہیں ہوتا۔ باپ کے خوابوں کی عمارت اس کی موت کے ساتھ گر جاتی ہے لیکن جب یہی کتبہ بیٹے کے ہاتھ لگتا ہے تو اس کی ایک نئی تعبیر بھی سامنے آجاتی ہے۔ وہ کتبے کی عبارت میں تھوڑی سی ترمیم کرتا ہے اور باپ کے آخری مکان یعنی قبر پر نصب کر دیتا ہے۔ "کتبے" کا یہ نیا استعمال ہی درحقیقت اس کا صحیح مصرف ہے۔ غلام عباس نے افسانے کو یہ فنی موڑ دے کر کتبے کو محرومی کی ایک دوامی علامت کا روپ بھی دے دیا ہے اور اس علامت کو شریف حسین کے مرقد پر چسپاں کر کے محرومی کو حدِ فاصل کو منہدم ہونے سے بھی بچا لیا ہے۔

غلام عباس معنوی طور پر زندگی کی بڑی حقیقتوں کا ترجمان ہے۔ وہ زندگی کی وسعت کو گرفت میں لینے کے لئے معمولی واقعات سے غیر معمولی اثرات پیدا کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اس کا بیانیہ سادہ اور ہموار ہوتا ہے لیکن یہ داخلی قوت سے پوری طرح معمور ہے اور افسانے کی رگ و پے میں پوری طرح پیوست ہوتا ہے۔ غلام عباس افسانے کی پیش کش میں موضوع کو خصوصی اہمیت دیتا ہے لیکن وہ موضوع کے ساتھ چمٹنے اور اسے ابھری ہوئی اینٹ کی طرح نمایاں نہیں ہونے دیتا۔ اس کے افسانے کے واقعات بعض اوقات تو سادہ ہی نہیں بے رنگ بھی نظر آتے ہیں لیکن جب افسانہ ختم ہو جاتا ہے تو یہ بے رنگ واقعات ہی مجموعی تاثر کی تشکیل میں اہمیت کے حامل بن جاتے ہیں چنانچہ اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ افسانے کے آہنگ اور تسلسل کو برقرار رکھتا ہے اور اس کے داخلی تاثر کو مدھم نہیں ہونے دیتا۔ وہ پلاٹ کا انتخاب اس انداز میں کرتا ہے کہ فضا اور کردار اس کے ساتھ متوازن اور مناسب صورت میں ہم آہنگ ہو جائیں اور حقیقت کا وہ زاویہ سامنے آجائے جسے پیش کرنے کے لئے غلام عباس نے مردہ ہو کر زچگی کا درد سہا ہے۔ مثال کے طور پر "آنندی" کو ہی لیجئے۔ یہ ایک

بے حد معمولی واقعے پر بڑا افسانہ تخلیق کرنے کی نادر مثال ہے۔ واقعہ صرف اتنا ہے کہ شہری اخلاق کے چند نگہبانوں نے بازارِ حسن کے مکینوں کو شہر بدری کا حکم دے دیا ہے۔ اب بیسواؤں کو آباد کرنے کے لئے جو جگہ منتخب کی گئی ہے وہ شہر سے چھ کوس دور ہے۔ افسانے کی بقیہ کہانی زنانِ بازاری کے اس نئے مرکز کے گرد ایک نئے شہر کی ترتیب و تعمیر ہے۔ بیس سال کے بعد یہ نئی بستی جب دوبارہ شہر کے مرکز میں آجاتی ہے اور اس کے چاروں گرد ایک نیا شہر آباد ہو جاتا ہے تو اخلاق کے نگہبان پھر سر جوڑ کر بیٹھ جاتے ہیں اور زنانِ بازاری کو پھر شہر بدر کرنے کی فکر کرنے لگتے ہیں۔ "آنندی" کو محمد حسن عسکری نے غلام عباس کی قوتِ بیان کا بہترین مظہر افسانہ قرار دیا ہے۔ اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ غلام عباس نے زندگی، تہذیب اور معاشرے کے بارے میں اپنی طرف سے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ دیا ہے۔ اس نے بقول ن۔ م۔ راشد افسانہ پڑھنے والوں کے دلوں میں از سرِ نو کئی سوال پیدا کر دیئے ہیں۔ کیا خیر و شر کا کوئی مجرّد وجود ہے یا یہ دونوں اضافی اقدار ہیں۔ کیا قحبہ خانے کو شہر سے ہٹا کر جنسی آلودگی کو ختم کیا جاسکتا ہے؟ کیا قانون کے تازیانے سے خیر کے فروغ میں کوئی مدد مل سکتی ہے؟ کیا بدی خود رو نہیں اور یہ اپنا دام خود بخود وسیع نہیں کرتی جاتی؟ غلام عباس نے یہ افسانہ لکھ کر اخلاق کے اس مصنوعی پردے کو نمایاں طور پر دکھانے کی کاوش کی ہے جو پہلے ہی پھٹا ہوا ہے لیکن جس کے روزنوں سے معاشرہ اپنا چہرہ دیکھنے کی جرأت نہیں کرتا۔

غلام عباس نے عام افسانہ نگاروں کی طرح زندگی کی عام ڈگر پر چلنے اور فارمولا افسانہ تخلیق کرنے کی کاوش نہیں کی۔ سادہ زندگی کے ان زاویوں کو دکھانے کی کوشش کرتا ہے جن پر کسی اور افسانہ نگار کی نظر نہیں پڑی یا جنہیں کسی دوسرے فن کار نے غیر اہم سمجھ کر لائقِ اعتنا نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے موضوعات میں پامالی کا شائبہ نہیں ملتا اور اس کے افسانے انوکھے اور منفرد نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ "جواری" کو لیجیے۔ یہ افسانہ بظاہر ایک چھوٹا سا شرارہ ہے۔ جوئے خانے پر چھاپہ ہمارے معاشرے کا ایک معمولی عمل ہے۔ اس پر پولیس نے جس ردِ عمل کا اظہار کیا ہے وہ بھی غیر معمولی نہیں لیکن غلام عباس نے جوئے بازی میں پکڑے جانے والوں کی ذہنی کیفیات کو ان کے سماجی پس منظر سے ابھارا ہے اور ان کی ذہنی پریشانی کو واضح کر دیا ہے۔ ان لوگوں کی اضطرابی کیفیت کے بالمقابل جوئے خانے کے مالک نکو کا پُرسکون رویہ جب سامنے آتا ہے تو حقیقت کا تضاد المیئے کو پوری طرح ابھار دیتا

ہے۔ وہ جوتے کھانے اور ذلیل ہونے کے باوجود نہ صرف مطمئن اور شادمان ہے بلکہ اپنی عزتِ نفس پر بھی کوئی حرف آنے نہیں دیتا۔ یہ منظر جس پر عزتِ نفس کا احساس ہی زائل ہو جاتا ہے بڑا نظر فریب ہے۔ اور غلام عباس نے غزل کو شعرِ ممتنع کی طرح اسے نہایت سادگی سے یوں پیش کر دیا ہے۔

"یہ لوگ تھانے سے یوں نکلے جیسے اپنے کسی بڑے ہی عزیز قریبی رشتہ دار کو دفن کر کے قبرستان سے نکلے ہوں۔ تھانے سے نکل کر کوئی سو گز تک تو وہ چپ چاپ گردنیں ڈالے چلا کئے۔ اس کے بعد نکو نے یکبارگی زور کا قہقہہ لگایا۔ اتنے زور کا کہ وہ ہنستے ہنستے دوہرا ہو گیا" "کیوں دیکھا؟" اس نے کہا۔ "نہ چالان، نہ مقدمہ، نہ قید، نہ جرمانہ" میں نہ کہتا تھا اسے مذاق ہی سمجھو۔"

نکو کے اس قہقہے نے افسانے کی نوعیت کو یکسر بدل ڈالا ہے۔ اب یہ پولیس چھاپے کا سادہ رپورتاژ نہیں رہا بلکہ انسانی فطرت کا نقاب کشا بن گیا ہے۔ غلام عباس کا افسانہ "سمجھوتہ" زندگی کی عام روشنی سے انحراف کی ایک اور مثال ہے۔ اس افسانے میں عورت اور مرد کی ہری جگہ طبیعت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانے کا ہیرو ایک مضبوط اخلاقیات میں یقین رکھتا ہے لیکن جب اس کی بیوی اس سے وفا نہیں کرتی اور بغیر وجہ بتائے بغیام چھوڑے بھاگ جاتی ہے تو وہ اس انہونی کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ اور اخلاق کی دیوار توڑ کر حسن فروشوں کے کوٹھوں کی خاک چھاننے لگتا ہے۔ پھر ایک روز اس کی مفرور بیوی واپس آ جاتی ہے۔ سودائیوں کا سا حال بنائے۔ سر جھکائے کپڑے میلے چکٹ، بال الجھے ہوئے، چہرہ زرد، آنکھوں میں گڑھے جیسے کوئی کتیا کیچڑ میں دوسرے کتوں کے ساتھ لوٹ لگا کر آئی ہو۔ روشِ عام کے مطابق تو افسانہ نگار کو چاہیے تھا کہ وہ اس کتیا کو دہلیز سے بھی آگے قدم نہ رکھنے دیتا اور اپنے قاری کا دل جیت لیتا لیکن غلام عباس نے نہ صرف اس عورت کی بحالی کی راہ ہموار کی بلکہ ایک اہم سوال اٹھا کر بڑی خوبی سے ہیرو کا زاویۂ خیال ان آبرو باختہ عورتوں کی طرف موڑ دیا جن کی چوکھٹوں کی جبیں سائی میں وہ قلاش ہو گیا تھا اور جن سے ملنے کے لیے وہ آج بھی تڑپ رہا تھا۔ سوال یہ تھا۔

"کیا وہ عورتیں باعصمت ہیں؟"

وصالِ زن کے اس غنیمت لمحے کی بازیافت ہی غلام عباس کے اس خوبصورت افسانے کا

اساسی مقصد نظر آتا ہے اور اس لمحے کا منظر غلام عباس نے یوں پیش کیا ہے۔

"وہ اوپر کی منزل میں تن تنہا کھلے آسمان کے نیچے چھپر کھٹ پر خوشبوؤں میں بسی ہوئی کچھ سو رہی، کچھ جاگ رہی تھی کہ اچانک کھڑکا سن کر چونک اٹھی کان آہٹ پر لگا دیئے۔ اسے ایسا معلوم ہوا جیسے کوئی سیڑھیوں پر، ہولے ہولے قدم دھرتا اس کے پاس آرہا ہو"

یہ افسانہ عملی زندگی میں شعور کے غیر جذباتی غلبے اور عقل کے منطقی فیصلے کو منظر پر لاتا ہے اور بے حد معتدل کیفیت پیدا کرتا ہے۔

غلام عباس کا ایک اور انوکھا افسانہ "ناک کاٹنے والے" ہے۔ اس افسانے کا دورانیہ بے حد مختصر ہے۔ تاہم اس میں ایک ایک لمحہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اور ارتکاز کا عالم یہ ہے کہ زندگی جیسے ایک ایک لمحے کا حساب مانگ رہی ہے۔ لیکن شخص چغے پہنے سر پر آڑی ترچھی پگڑیاں باندھے ننھی جان طوائف کے کمرے میں داخل ہوتے ہیں اور کیچڑ بھرے چپلوں سمیت گاؤ تکیوں کے ساتھ لگ کر بیٹھ جاتے ہیں۔ رنگ علی طبلہ نواز اور حسین بخش سارنگیے کے لئے یہ سب غیر معمولی ہے لیکن وہ معمول کے مطابق اس کی مزاج پرسی کرتے ہیں اور جب یہ پٹھان لوگ اچانک انکشاف کرتے ہیں کہ وہ منی جان کی ناک کاٹنے آئے ہیں تو وہ دم بخود رہ جاتے ہیں۔ پریشانی کی وجہ یہ ہے کہ منی جان کا قصور کیا ہے؟ یہ اس کی ناک کیوں کاٹنا چاہتے ہیں؟ اتفاق سے منی جان دیر سے گھر واپس آتی ہے اور یوں یہ سانحہ ہوتے ہوتے ٹل جاتا ہے۔ پٹھان سیڑھیاں اتر کر واپس چلے جاتے ہیں۔ ننھی جان کی ناک کاٹنے کا واقعہ معمولی نہیں بلکہ غیر معمولی ہے۔ اس واقعے نے افسانے میں دلچسپی کے عنصر کو کئی گنا بڑھا دیا ہے۔ اس واقعے نے افسانے میں دلچسپی کے عنصر کو کئی گنا بڑھا دیا ہے۔ اس پر دبے لہجے سازندوں اور تین جلہ آور پٹھانوں کے مکالموں میں غلام عباس نے بے ساختہ برجستگی پیدا کی ہے کہ قاری ایک لمحے کے لئے بھی اپنی توجہ دوسری طرف ہٹا نہیں سکتا اور اختتام پر جب ننھی جان کی ناک سلامت رہ جاتی ہے تو خدا کا شکر بجا لاتا ہے۔ سازندے اور ننھی جان اس کھوج میں سرغلطاں ہیں کہ شرارت کس کی تھی لیکن افسانہ ایک بہت آفرین کیفیت پیدا کر کے کبھی کا ختم ہو چکا ہے۔ شاید یہ کیفیت پیدا کرنا ہی غلام عباس کا فنی مقصد تھا۔

غلام عباس کے افسانوں میں زندگی کا عمل بے شک مسلسل ہے لیکن بے صدا آہستہ رو ہے۔ وہ ہیجانی کیفیت یا طغیانِ جذبات پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اس کے ان افراد یا معاشرے پر دھواں دھار انداز میں کلوخ اندازی کرنے کا رجحان بھی نہیں ملتا۔ غلام عباس ان خوش قسمت افسانہ نگاروں میں سے ہے جن کی سرپرستی ترقی پسند تحریک نے نہیں کی۔ چنانچہ اس کے ہاں افسانہ بازیچۂ سیاست نہیں بنتا۔ اس نے کہانی کو کسی مخصوص منزلِ موعود کی طرف لے جانے کسی فلسفے کو ابھارنے یا معاشرے کے زخم گنوانے کی کاوش بھی نہیں کی۔ اس کے افسانوں کا تحرک عمودی کم اور افقی زیادہ ہے چنانچہ وہ افسانے کو ارضی سطح کے ساتھ ہی پیوست رکھتا ہے۔ اس کے ہاں واقعات فطری انداز میں رونما ہوئے ہیں اور یہ محض تخلیقی حادثہ نظر نہیں آتے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کا کلائمکس طویل اور ہموار ہونے کے باوجود قاری کو تشنگی کا احساس نہیں ہوتا بلکہ وہ افسانے کے اختتام پر ایک گونہ تکمیل کے احساس سے سرشار ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غلام عباس کے اختتامیے اکثر قاری کو چونکا دیتے ہیں لیکن یہ غیر فطری ہرگز نظر نہیں آتے۔ مثال کے طور پر "فینسی ہیئر کٹنگ سیلون" میں دکان بتدریج خسارے میں جا رہی ہے۔ چاروں حجام آہستہ آہستہ اقتصادی بدحالی کا شکار ہو رہے ہیں اور دکان پر منشی کی گرفت مضبوط ہوتی جا رہی ہے لیکن اختتام پر جب چاروں حجام منشی کے سامنے گردنیں ڈال دیتے ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ کاش ایسا نہ ہوتا۔ لیکن اگر ایسا نہ ہوتا تو شاید یہ افسانے کا غیر طبعی انجام دیتا اور وہ اسے KICK نہ ملتی جو موجودہ انجام نے اسے لگائی ہے۔ کچھ یہی کیفیت افسانہ "کن رس" کی ہے۔ فیاض آہستہ آہستہ مودود نواز حیدری خان کے پھیلائے ہوئے دام میں پھنستا جا رہا ہے۔ اس کی نظر روزِ اول سے فیاض کی بیٹیوں پر ہے اور وہ بڑے پیچ پیچیلے انداز میں اپنی ڈگر پر لانے کی سازش کر رہا ہے اور بالآخر پورے کنبے کو طوائفوں کے محلے میں منتقل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تو قاری کا دل بے اختیار ہو کر چاہتا ہے کہ کسی طرح انہیں موجودیت کے اس گڑھے میں گرنے سے بچائے لیکن کیا وہ فطرت کے دھارے کو موڑ سکتا ہے ہم اس افسانے کو پڑھ کر تو احساس ہوتا ہے کہ انسان، فطرت کی زد پر محض ایک تنکے کی طرح ہے اور غلام عباس نے فیاض، اس کی بیوی اصغری او[illegible]ی کی دو نوجوان بیٹیوں کو اس بازار میں پہنچا کر گویا فطرت کے اصولوں کی تکمیل کر دی ہے۔

تکمیل کا یہ احساس "کتبہ"۔ "سمجھوتہ"۔ "آنندی"۔ "بردہ فروش"۔ (E) اور "تنکے کا سہارا" وغیرہ افسانوں میں بھی موجود ہے لیکن ہر ایک کا زاویہ مختلف اور انداز جداگانہ ہے اور ان افسانوں میں سے ہر ایک اختتام پر وہ جادو کی کیفیت بھی نمایاں ہو جاتی ہے جو غلام عباس کے فن خاص سے عبارت ہے اور جو غلام عباس کو دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ واضح رہے کہ غلام عباس کے سب افسانے ایک معیار کے نہیں۔ اس کے مجموعے "جاڑے کی چاندنی" میں "دو تماشے" "غازی مرد"۔ "نیلی بائی"۔ "ایک دردمند دل"۔ "مکرجی بابو کی ڈائری" وغیرہ کا معیار "آنندی"۔ "سایہ" "اوورکوٹ"۔ "جواری" اور "کتبہ" جیسے افسانوں سے خاصہ کمتر ہے۔ لیکن ان افسانوں کو غلام عباس کے فن سے الگ کرنا اس لئے ممکن نہیں کہ ان سب میں بھی غلام عباسیت کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے۔ مثال کے طور پر "مکرجی کی ڈائری" میں مکرجی بابو کا زندگی کی طرف بے گانگی اور آزادہ روی کا انداز "اوورکوٹ" کے خوش پوش نوجوان کے رویے سے ہرگز مختلف نہیں۔ یہ دونوں پر وثوق تائب کردار نہیں لیکن مجھے ان میں ایک معنوی مماثلت بہرحال نظر آتی ہے۔ افسانہ "نیلی بائی" میں لڑکپن کی محبت کو جس دردمندی سے ابھارا گیا ہے وہ "ہمسائے" کی معصوم دردمندی ہی کی توسیع نظر آتی ہے ایک "دردمند دل" میں زندگی سے مصالحت کا جو انداز موجود ہے وہ "سمجھوتہ" میں پیدا ہونے والی مفاہمت کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ افسانہ "دو تماشے" انسانی فطرت کے دو متضاد زاویوں کی ہی نقاشی نہیں کرتا بلکہ انسان کی بٹی ہوئی شخصیت کا اشارہ نما بھی ہے۔ اس بٹی ہوئی شخصیت کا ایک اور پرتو "غازی مرد" میں بھی موجود ہے۔ علیا کی شخصیت نئے گھروندے تعمیر کر رہی ہے لیکن تخریب کی زد پر اندھی چراغ بی بی آ چکی ہے۔ وہ شوہر کے بدلے ہوئے تیوروں کی آہٹ سن چکی ہے اور پریشانی کے عالم میں اپنی ازدواجی زندگی کو بربادی سے بچانے کے لئے ہمہ تن دعا بن گئی ہے۔ غلام عباس نے ان افسانوں میں کلی سے پھول بن جانے کا مرحلہ ان دیکھے انداز میں طے کیا ہے اور ان افسانوں میں بھی اختصار کے باوصف تاثر کی مخصوص کیفیت پیدا کی ہے۔

غلام عباس کے ہاں جذبات کے سلگنے کی کیفیت موجود ہے لیکن وہ اس لاوے کو زندگی کے تلخ و ترش حقائق کی تعبیر و تفسیر کے لئے استعمال نہیں کرتا۔ وہ اپنے آپ کو فاصلے پر رکھ کر زندگی کے ایک بے رحم مبصر کا فریضہ بھی سرانجام نہیں دیتا۔ چنانچہ اس کے ہاں واضح، دوٹوک اور کٹیلی طنز کی شدید ترین کمی نظر آتی ہے

اس کے باوجود اس کے افسانوں کا مجموعی تاثر ایک ایسے زہرخند کو ضرور جنم دیتا ہے جو پورے معاشرے اور پوری زندگی پر محیط ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دوٹوک طنزیہ لہجہ اختیار کرنے کے باوجود غلام عباس نے معاشرے کے ایک ماہر جراح کا فریضہ سرانجام دینے کی کاوش ضرور کرائی۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اس طنز کی زد میں چونکہ افراد نہیں آتے اس لئے اس کی نشتر زنی پر نہ تو بھنویں کھنچتی ہیں اور نہ ڈھلی تمام سے باہر آتی ہے۔ وہ فطرت پر بے حد مشفق نظر ڈالتا ہے اور انسانی بے چارگی پر بالعموم ہمدردی کا رویہ پیدا کرتا ہے چنانچہ اس کی طنز میں جراحت کم اور آنسوؤں کی نم زیادہ ہے۔ "آنندی" میں ایک نئے شہر کی تعمیر اور نئے شہر کے بلدیہ زنانِ بازاری کے لئے شہر بدری کے ریزولیوشن کی پیشکش خیر و شر کے تصور اور روایتی اخلاق کے جمود پر اتنا گہرا طنز ہے جس کی بعض عرصے تک دل کو مسوستی رہتی ہے" اوورکوٹ" میں خوش پوش نوجوان کی جامہ زیبی تو شاید متاثر نہیں کرتی لیکن جب یہ لبادہ اتر جاتا ہے اور غلام عباس قاری کو "اوورکوٹ" سے برآمد ہونے والی چیزوں —— ایک چھوٹی سی کنگھی، ایک رومال، ساڑھے چھ آنے، ایک بجھا ہوا آدھا سگریٹ، ایک چھوٹی سی ڈائری، نئے گراموفون ریکارڈوں کی فہرست اور کچھ اشتہار وغیرہ —— کی فہرست تھما دیتا ہے تو ایک دلدوز معاشرتی المیہ کھل کر سامنے آجاتا ہے اور "اوورکوٹ" کے نوجوان کی موت پورے معاشرے پر ایک طنز بن کر چپک جاتی ہے۔ "باجے والا" غلام عباس کا ایک بے حد ہمدرد کردار ہے لیکن جب اسے گلستان کالونی سے مار پیٹ کر نکال دیا جاتا ہے اور اسے کچھ سمجھ نہیں آتا کہ اسے کس جرم کی پاداش میں سزا دی گئی ہے تو یہ عمل سارے افسانے کو طنز کی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ افسانہ "کتبہ" میں سنگ مرمر کا خوب صورت ٹکڑا امکان کے دروازے پر پہنچنے کے بجائے موج فرار بن جاتا ہے تو محرومیوں کا پورا ایک دور قاری کے سامنے نئے حقائق آشکار کر دیتا ہے اور وہ افسانے کی طنز کا گہرا وار قبول کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ غلام عباس نے جس طرح افسانے میں اجتماعیت کو سمیٹنے کی سعی کی ہے اسی طرح اس نے طنز کے شخصی محدود دائرے کو بھی قبول نہیں کیا۔ اس کی طنز اجتماعی نوعیت کی ہے۔ اس کی زد میں پورا معاشرہ آتا ہے اور یہ پورے افسانے کی کوکھ سے برآمد ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب اس کا وار چلتا ہے تو آنسو آنکھوں میں چھلکنے کے بجائے لہو بن کر دل میں اترنے لگتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ بات بالخصوص قابلِ ذکر ہے کہ غلام عباس نے طنز کو سطح پر نمایاں ہونے کی اجازت نہیں دی اور طنز کی گہرائی کو افسانے کے مجموعی تاثر سے ابھارا ہے۔ زیرِ سطح طنز کی ایک اور نمائندہ مثال

غلام عباس کا افسانہ "رینگنے والے" ہے۔ اس افسانے میں غلام عباس نے جلیانوالہ باغ کے سیاسی واقعے اور ردِ عمل کے طور پر نافذ ہونے والے مارشل لاء کو موضوع بنایا ہے۔ اس "جرم" کی پاداش میں عوام کو سزا دی گئی تھی کہ وہ جلیانوالہ باغ کی طرف جانے والی گلی سے رینگ کر گزریں۔ یہ سزا خاصی کڑی اور بے حد ہتک آمیز تھی لیکن دو نوجوانوں نے اس سے بھی زندہ دلی کا زاویہ تلاش کر لیا اور شرط بد کر گلی میں رینگنے کا مقابلہ کرنے لگے۔ ان نوجوانوں کا یہ عمل اتنا بے ساختہ تھا کہ ہندوستانی گورکھا سپاہی اس کی نوعیت کو سمجھ نہ سکا اور بولا۔

"شالا لوگ مستی کھری کرتا!"

مگر گورا سارجنٹ جو طنز کی جراحت کو سمجھتا تھا۔ اس کے ہونٹوں پر نہ تو مسکراہٹ تھی اور نہ اس نے گورکھے سپاہی کی بات کا جواب دیا۔ بس اس کا چہرہ اور سُرخ، اور سُرخ ہوتا جا رہا تھا۔ یہ سُرخی اس گہری طنز کی پیداوار ہے جو گورے سارجنٹ کے دل میں ترازو ہو گئی تھی اور جس نے مارشل لاء کے نظام اور اس کی عائد کردہ تعزیر کو محض مذاق بنا دیا تھا۔ غلام عباس کا افسانہ "بحک" اور "دھنک" بھی سیاسی طنز کے افسانے ہیں۔ تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غلام عباس ان افسانوں میں طنز کی زد کو زیرِ سطح رکھنے میں کچھ زیادہ کامیاب نہیں ہو سکا اور اس کا ردِ عمل نہ صرف واضح طور پر سطح کے ساتھ چپک سا گیا ہے بلکہ غلام عباس نے اس ردِ عمل کو خاصا بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی کاوش بھی کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ "دھنک" میں تضادات اور تناقضات بغیر کسی رکاوٹ کے سامنے آ جاتے ہیں۔ تاہم چونکہ شعوری عدم مطابقت پیدا کرنا غلام عباس کا فطری رویہ نہیں اس لیے "دھنک" کی نمایاں عدم ہمواریاں غلام عباس کے ہاں اجنبی نظر آتی ہیں۔

غلام عباس کے افسانوں میں فطرت کا بے تکلف مشاہدہ، انسانی زندگی کا گہرا شعور اور نفسیات کے زیرِ سطح اثرات بے حد نمایاں ہیں، اس کا افسانہ دھند لکوں میں الجھنے کے بجائے اجالوں میں سفر کرتا ہے اس کے افسانوں کے پلاٹ سجے ہیں اور کردار پلاٹ کی واضح حدود کے درمیان توازن و اعتدال سے حرکت کرتے اور فطری انجام کی طرف بڑھتے ہیں۔ غلام عباس نے صورتِ واقعہ سے ان کرداروں کی صفات کو ہی اجاگر نہیں کیا بلکہ ان کے چہرے کے خدوخال۔ لباس کی تراش خراش اور انداز نشست و برخاست کو بھی گہری نظر سے دیکھا اور اسے بھرپور انداز میں افسانے کا جزو بنایا ہے۔ اس کے افسانوں میں

ماحول اور کردار دونوں کا گرد و پیش بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ واقعے کی زمانی اور مکانی حیثیت کے صحیح تعین کے لئے غلام عباس نے پورے ماحول کی جزئیات کو سمیٹنے اور اس کی صادق ترین مصوری کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ یہ تصویریں واضح، اُجلی اور روشن ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ "بہروہ فروش" میں ایک چھوٹے سے اسٹیشن کی یہ تصویر دیکھئے۔

"جمال پورہ پنجاب کا ایک ایسا ہی ریلوے اسٹیشن ہے۔ اسوج کا مہینہ۔ سہ پہر کا وقت، چار بجے ہیں۔ ٹھیک سنتالیس منٹ کے بعد ایک ڈاؤن پسنجر ٹرین آنے والی ہے۔ اسٹیشن پر چہل پہل شروع ہو گئی ہے۔ اسٹیشن کا بابو دوپہر سے نہ جانے کہاں غائب تھا۔ اب بار بار اپنے کمرے سے باہر نکلتا اور اندر جاتا ہوا دکھائی دینے لگا ہے۔ آس پاس کے گاؤں کے مسافر جو گاڑی سے گھنٹوں پہلے اسٹیشن کی ڈیوڑھی میں یا ٹکٹ گھر کی کھڑکی کے آس پاس لمبی تانے پڑے تھے انگڑائیاں لیتے ہوئے اٹھ بیٹھے ہیں اور اسٹیشن کے نل کے ارد گرد جمع مزاغت کے ساتھ جو صرف دیہاتیوں کو ہی نصیب ہوتی ہے ہاتھ دھونے میں مصروف ہیں۔ ایک خوانچے والا بھی پلیٹ فارم پر ہانک لگاتا ہوا پھرنے لگا ہے۔ پھر ایک سوکھا ہوا کھجلی کا مارا ہوا کتا اس کی جھڑکی کی زد سے دور رہ رہ کر اس کا تعاقب کر رہا ہے۔ جس جگہ وہ خوانچہ لگاتا ہے کتا بھی وہیں اس سے گز سوا گز پرے ہٹ کر بیٹھ جاتا ہے۔"

یہ منظر استاد اللہ بخش کی تصویر کی طرح مکمل اور حقیقت افروز ہے۔ یہ ایک مکمل لینڈ اسکیپ ہے جس کی جزئیات میں مزید اضافہ فی الحال ممکن نہیں، اب اس منظر میں انسانی چہروں کی شمولیت ملاحظہ کیجئے۔

"اسٹیشن ماسٹر کے کمرے کے باہر پلیٹ فارم کی واحد بنچ پر دو عورتوں نے قبضہ جما رکھا ہے۔ ان میں سے ایک ادھیڑ عمر ہے اور ایک جوان، ادھیڑ ایک گٹھڑی سر کے نیچے رکھے ہوئے لیٹی ہوئی ہے اور جوان اس کے پائنتی بیٹھی ہے۔ ادھیڑ عمر اپنی سیدھی سادھی وضع اور کپڑوں سے صاف دیہاتن معلوم ہوتی ہے مگر جوان کا لباس نچلے طبقے کی شہری لڑکیوں کا سا ہے جو کسی

میلے یا شادی بیاہ میں آئی ہوں، ہاتھ پاؤں میں مہندی رچی ہوئی، بڑے بڑے پھولوں والی زرد سے رنگ کی چھینٹ کی شلوار اور قمیض، سر پر ململ کا دوپٹہ سرخ رنگا ہوا جس کے کناروں پر چھوٹا سنہری گوٹا ٹکا ہوا۔ ناک میں سونے کی کیل۔ کان میں چاندی کی بالیاں، ہونٹوں پر دنداسے سے سیاہی مائل گہرا سرخ رنگ چڑھا ہوا۔ تیکھے نقش، نظر میں حد درجے کی شوخی اور بے باکی۔ نوجوانی اس کے انگ انگ میں امنڈی پڑتی ہے۔ وہ بازو پھیلائے دونوں ہتھیلیوں کو گدی کے نیچے رکھے بنچ سے ٹیک لگائے بیٹھی ہے اور ہر آتے جاتے کو غور سے دیکھ رہی ہے۔ لیکن چونکہ پلیٹ فارم پر سواریاں کم ہیں اس لئے اسٹیشن کے کتے اور کتے ہی پھر پھر کر اس کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔"

(افسانہ - بردہ فروش)

اس قسم کے سانس لیتے ہوئے متحرک مرقع غلام عباس کے ہر افسانے میں موجود ہیں۔ چنانچہ جب اس کے کسی کردار کا تصور ذہن میں آتا ہے تو محض اس کے اوصاف ہی سامنے نہیں آتے بلکہ اس کا پورا حلیہ بھی آنکھوں کے آگے گردش کرنے لگتا ہے۔ ہر کردار کے خد و خال الگ اور وضع قطع مختلف ہے۔ غلام عباس نے اس کو فطری رنگوں اور ذاتی نقوش سے ابھارا ہے۔ "اوور کوٹ" کے نوجوان کی تصویر دیکھئے، لمبی لمبی قلمیں، چمکتے ہوئے بال۔ باریک باریک مونچھیں گویا سرمے کی سلائی سے بنائی ہوں۔ بادامی رنگ کا گرم اوور کوٹ پہنے ہوئے جس کے کاج میں شربتی رنگ کے گلاب کا ادھ کھلا پھول اٹکا ہوا۔ سر پر سبز فلیٹ ہیٹ ایک خاص انداز سے ٹیڑھی رکھی ہوئی۔ سفید سلک کا گلوبند گلے کے گرد لپٹا ہوا۔ ایک ہاتھ کوٹ کی جیب میں، دوسرے میں بید کی ایک چھوٹی چھڑی پکڑے ہوئے جسے کبھی کبھی وہ مزے میں آکر گھمانے لگتا۔

غلام عباس کے افسانوں میں سینکڑوں چہرے آتے ہیں۔ اس نے ان سب کو قریب سے دیکھا ہے اور ان سب کے معنی خیز خوبصورت پورٹریٹ تیار کئے ہیں۔ اس کے افسانوں کے مجموعے انسانی چہروں کی آراستہ پیراستہ پکچر گیلریاں ہیں۔ فرق یہ کہ پکچر گیلری کے پورٹریٹ میں تحرک نہیں ہوتا لیکن غلام عباس کے پورٹریٹ افسانے کے پورے عمل کو سرگرم رکھتے ہیں اور ان کے پاس سوچنے والا دماغ اور لب گویا بھی

اس کی ایک خوبصورت مثال "حمام میں" کی مرکزی شخصیت فرخندہ بجاجی ہے۔ غلام عباس نے اس کردار کو توجہ اور فن کاری سے ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ اس کا سراپا بھی تو قلم کی مخصوص انفرادیت سے نکھارا ہے۔

"وہ چھوٹے سے قد کی ایک چھوٹی سی عورت تھی۔ مگر اس کا چہرہ اس قد کے تناسب سے بہت بڑا تھا۔ اگر وہ کبھی آپ کے سامنے فرش پر سر سے پاؤں تک چادر لوڑھے بیٹھی ہو اور آپ نے اسے پہلے کبھی نہ دیکھا ہو اور اسے کسی ضرورت سے اٹھ کر کھڑا ہونا پڑے تو آپ کی آنکھیں یہ انتظار ہی کرتی رہ جائیں گی کہ ابھی وہ اور اونچی ہو۔ اس کی عمر اٹھائیس برس کے لگ بھگ تھی مگر دیکھنے میں اس سے کہیں کم عمر معلوم ہوتی تھی۔ پہلی ہی نظر میں جو چیز دیکھنے والے کو اپنی جانب متوجہ کرتی وہ اس کی آنکھوں کی غیر معمولی چمک تھی جس نے اس کے چہرے کے سادہ خدوخال کو حد درجہ جاذب نظر بنا دیا تھا۔ علاوہ ازیں یہ بڑے دقیق مسائل کی گفتگو میں بھی اس کی کم علمی کو چھپائے رکھتی تھی، اس کا رنگ کھلتا ہوا گندمی تھا اور پیشانی پر بال کچھ ایسے گیلے دار تھے کہ اسے مانگ نکالنے میں بڑی دقت پیش آتی تھی چنانچہ وہ مردوں کی طرح پیچھے الٹ دیا کرتی۔ سفید کرتا سفید شلوار اور اس کے ساتھ سفید دوپٹہ، یہ سادہ ہندوستانی لباس اسے بے حد مرغوب تھا۔ اس لباس کے ساتھ جس وقت وہ شام کے جھٹپٹے میں مصلے پر سامنے موتیا کی ادھ کھلی کلیاں رکھ کر نماز میں مشغول ہوتی تو دیکھنے والا متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکتا۔"

غلام عباس کی اس قسم کی تصویروں کو دیکھ کر یہ باور کرنا پڑتا ہے کہ اس نے خدوخال کے حسن کو مادی پیکر سے لفظی پیکر میں ڈھالنے کے لئے حیرت زا ریاضت کی اور یوں بڑی خوبی سے لفظی پیکر کو حسی پیکر بنا دیا ہے۔

غلام عباس کے افسانوں میں طوائف کے کردار اگرچہ مقصود بالذات حیثیت نہیں رکھتا تاہم

اس بات سے انکار شاید ممکن نہیں کہ معاشرے کا راندہ کا یہ طبقہ اس کے تخلیقی ذہن اور افسانوی عمل کا تعاقب ضرور کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے افسانوں میں راندی ہوئی عورتوں کی نمود متعدد بار ہوئی ہے اور غلام عباس نے ان افسانوں کو بڑی لذت آفرینی سے پیش کیا ہے۔ "آنندی" میں طوائف کو معاشرے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور پورا معاشرہ اپنی ترقی اسی مرکز کے گرد استوار کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ "اس کی بیوی" میں طوائف پس منظر میں چلی جاتی ہے قحبہ خانے پر گھر کی فضا حاوی ہو جاتی ہے۔ نسرین کے باطن میں گھریلو عورت بیدار ہو چکی ہے لیکن اس سب کے باوجود نسرین طوائف کے منصب سے دستبردار نہیں ہوتی۔ "سمجھوتہ" میں طوائف مرد کے ذہنی انتشار کو ختم کرنے اور اسے پھر گھریلو زندگی میں داخل ہونے کا راستہ دکھاتی ہے۔ "ناک کاٹنے والے" میں صرف طوائف کا کوٹھا اور دو سازندے منظر پر طلوع ہوتے ہیں۔ ننھی جان اس وقت سامنے آتی ہے جب ناک کاٹنے والے زادِ سفر باندھ کر کوٹھے سے رخصت ہو چکے ہیں۔ تاہم یہ افسانہ اس ماحول کو خوبی اور خوبصورتی سے پیش کرتا ہے جس میں طوائف زندگی بسر کرتی ہے اور ہر وقت نہفتہ خطرات کی زد پر رہتی ہے۔ "حمام میں" کی فرخ بھابی وہ مرکز ہے جس کے گرد بہت سے مرد طواف کر رہے ہیں۔ "بردہ فروش" میں عورت کے جسم کا کاروبار قحبہ خانے میں نہیں بلکہ دیہات کی کھلی فضا میں ہوتا ہے لیکن اس افسانے کے پس پشت بھی طوائفیت کا نظریہ موجود ہے۔ "کن رس" کا تمام عمل گرہستن سے طوائفیت تک کا عمل ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ زنانِ بازاری کا موضوع غلام عباس کے ہاں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ تاہم ان سب افسانوں کا تجزیہ کیجیے تو یہ باور کرنا پڑے گا کہ غلام عباس نے سعادت حسن منٹو کی طرح طوائف کو موضوع بنا کر انسان کے بنیادی گناہ، کو ابھارنے اور جبلتوں کا غلام ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ غلام عباس کے ہاں طوائف مظلومیت اور بے بسی کی علامت بھی نہیں۔ چنانچہ اس نے کسی سلطانہ یا سوگندھی کو تخلیق نہیں کیا۔ اس نے طوائف کی آڑ لے کر جنسی جذبے کو انگیخت دینے، مروجہ اخلاق اور اقدار کو ابھارنے اور مرد کی جنسی گھٹن یا جذباتی ناآسودگی کو اجاگر کرنے کی سعی بھی نہیں کی۔ غلام عباس نے رحجان مذہب کے انداز میں طوائف کے پورے ماحول پر بھی گہری نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ اس کے افسانوں میں طوائف ایک نارمل عورت کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ یہ عورت ایک مخصوص معاشرے کا حصہ ہے اور اس میں اتنی تبدیلی بھی ہو چکی ہے کہ اب مروجہ اقدار یا اخلاق اس کے اندر کوئی نمایاں تصادم پیدا نہیں

کرتا۔ "ناک کاٹنے والے" بی ننھی جان کے لئے ناک کاٹنے والوں کی آمد کسی خطرے کا اعلامیہ نہیں۔ چنانچہ وہ انگڑائی لیتی ہے۔ اس کے ہونٹوں پر ایک تھکی تھکی سی اداس مسکراہٹ نمودار ہوتی ہے اور وہ کہتی ہے۔

"خلیفہ جی۔ اس وقت تو تم لوگ آرام کرو، صبح دیکھا جائے گا۔"

گویا اس قسم کے خطرات ننھی جان کی زندگی کا معمول ہیں اور وہ اس واقعے کو بھی پرکاہ کی حیثیت نہیں دیتی۔ "اس کی بیوی" نسرین اگرچہ خود بھی اغوا شدہ عورت ہے لیکن اب طوائف کے معاشرے نے اسے پوری طرح جذب کر لیا ہے اور وہ اس سے نکلنے کی کوئی آرزو نہیں رکھتی۔ یہی وجہ ہے کہ جب اس افسانے کا ہیرو نسرین کے کوٹھے پر گھر جیسا ماحول پیدا کر دیتا ہے تو وہ تلاطم سے تو گزرتی ہے لیکن کسی بڑے ذہنی تصادم سے دوچار نہیں ہوتی۔ "آنندی" میں جس طرح قحبہ خانے سے گرد ایک نیا شہر آباد ہو جاتا ہے اس سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ طوائف کو نہ صرف معاشرے میں نمایاں حیثیت حاصل ہے بلکہ پورا معاشرہ اس کے گرد طواف کر رہا ہے۔ بالفاظ دیگر غلام عباس کے ہاں طوائف معمول کی زندگی کے بارے میں بعض بے حد اہم سوالات ابھارنے کا ایک ذریعہ بھی ہے اور راہ کے فکری ہاورے کا حصہ بنا لیا۔ غلام عباس نے طوائف کی معاونت سے معاشرتی تضاد ابھارنے یا لذت کوشی کو فروغ دینے کی کوشش نہیں کی تاہم اس نے اس کینوس پر جو نقوش ابھارے ہیں ان میں دلکشی اور دلچسپی کا عنصر مظہر متضاد میں موجود ہے۔ ڈرامائی تضادات ابھارنے کے بجائے غلام عباس نے یہاں بھی توازن کو اہمیت دی ہے اور توازن و اعتدال کی فضا پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

غلام عباس چونکہ ایک فطری داستان گو ہے اس لئے اس نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر بیانیہ تکنیک پر ہی انحصار کیا ہے۔ اس ضمن میں اس کی انفرادیت یہ ہے کہ واقعے کا صادق بیانی پیش کرنے اور اپنی ذات کو افسانے سے الگ رکھنے کے باوجود وہ کہانی سے الگ نظر نہیں آتا۔ اس ذاتی شخصیت اور اس کا گہرا تاثر افسانے کے ہر لفظ میں کیمیائی مرکب کی صورت میں ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ غلام عباس چونکہ بیانیہ کی صداقت پر یقین رکھتا ہے اس لئے وہ کرداروں کے داخلی اور خارجی نقوش کو پیش کرنے اور ان کی شخصیت کا اصل رنگ ابھارنے کے لئے گفتگو اور مکالموں سے بھی خاطر خواہ کام لیتا ہے اور یوں مکالموں کی معاونت سے کردار کے بعض خفیہ گوشوں کو سطح پر اجاگر کر دیتا ہے۔

اس کا افسانہ "آنندی" ہموار قربِ بیان کی نادر ترین مثال ہے۔ دوسری طرف "ناک کاٹنے والے" میں پورا کل مکالموں کے وسیلے سے ہی سامنے آتا ہے اور بے حد متاثر کرتا ہے۔ غلام عباس نے "تپلی بائی" "تنکے کا سہارا" "سرخ جلوس" اور "رینگنے والے" وغیرہ افسانوں میں واحد متکلم کو بھی استعمال کیا ہے اور یوں صورتِ واقعہ کو موقعے کی شہادت فراہم کرنے کی کاوش کی ہے تاہم مجھے کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ غلام عباس افسانے کے پسِ منظر میں ضمیرِ واحد غائب کی صورت میں موجود ہو تو وہ ماحول اور کردار پر گہری نظر ڈالنے اور اس کی جزئیات کو فراوانی سے گرفت میں لینے میں زیادہ کامیابی حاصل کرتا ہے۔ "کتبہ" "نواب صاحب کا بنگلہ" "اوورکوٹ" "سیاہ و سفید" "کن رس" اور "سایہ" وغیرہ افسانے اگر واحد متکلم کی زبان سے پیش کیے جاتے تو اتنی جتنی گہری جاذبیت پیدا نہ کر سکتے۔ افسانہ نگار کو زندگی کی سیال حقیقتوں کو پسِ منظر میں رہ کر سمیٹنے کی جو سہولت حاصل ہے وہ پیش منظر میں رہنے سے میسر نہیں آتی۔ "آنندی" کا سارا حسن اس بات میں ہے کہ افسانہ نگار اس میں موجود ہونے کے باوجود کہیں نظر نہیں آتا۔ صرف اس کا بیان افسانے کی فضا کو مرتب کرتا اور نئے شہر کی تعمیر منزل بہ منزل عمل میں لاتا چلا جاتا ہے۔

غلام عباس کا بیانیہ جذبے کی حدت اور معصومیت دونوں کو گرفت میں لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال "ہمسائے" ہے جو بظاہر بچوں کی نفسیات پر مبنی افسانہ ہے لیکن غلام عباس نے اپنے بیانیہ کی معصومیت کی اس نہج پر ابھارنے میں کامیابی حاصل کی ہے جہاں بچوں کا عمل، ان کے سماجی امتیازات اور ناآسودہ آرزوؤں کے نقوش بھی خود بخود سامنے آ جاتے ہیں۔ کچھ اسی قسم کی دل زدہ کیفیت "کتبہ" اور "کن رس" کے بیانیہ میں ہے۔ غلام عباس کے اظہارِ بیان کا ایک اور نمائندہ افسانہ "حمام میں" ہے۔ یہ افسانہ بظاہر ایک انجمن کا نقشہ پیش کرتا ہے تاہم کرداروں کی کثرت اور تنوع نے اسے پوری سوسائٹی کا نمائندہ بنا دیا ہے۔ غلام عباس کے مؤثر بیانیہ نے ان میں سے ہر کردار کی تصویر اور اس کے اعمال و افعال کو کچھ اس خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے کہ افسانہ زندگی کا جیتا جاگتا مرقع نظر آنے لگتا ہے۔ حتیٰ کہ آرزوؤں کے ہنگام میں جب شکستِ آرزو کا مرحلہ آتا ہے تب بھی قاری اس پر مایوس نہیں ہوتا بلکہ اسے زندگی کی حقیقت سمجھ کر قبول کر لیتا ہے۔ "مکرجی بابو" کے افسانے میں یہ بیانیہ ڈائری کی صورت میں روزمرہ واقعات کا احاطہ کرتا ہے اور افسانہ "روحی" میں

اس بیانیہ نے ایک ایسے خطوطی صورت اختیار کی ہے جو پوری زندگی پر محیط ہے۔ ان سب افسانوں کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ غلام عباس نے اپنے سادہ بیانیہ سے ایک مشکل کام کو کتنا آسان بنا دیا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ غلام عباس نے اپنی زبان کو شعریت سے مرصع کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ وہ واقعے کو سہل ممتنع اور بے ساختہ انداز میں پیش کرتا ہے اور اکثر اوقات سادہ اور خاص بے رنگ زبان استعمال کرنے کے باوجود ایسا سحر اظہار پیدا کرتا ہے جو صرف زبان کی داخلی پختگی اور ادیب کے تخلیقی لمس کا بالواسطہ نتیجہ ہوتا ہے۔ غلام عباس کے ہاں مناسب کفایت لفظی تو موجود ہے لیکن وہ تلخیص کے بجائے پھیلاؤ اور اختصار کے بجائے کشادگی کو زیادہ عمل میں لاتا ہے۔ وہ قاری کو جلدی نتیجے کی طرف لانے کے لئے حالات کو ٹھکنے کی اجازت نہیں دیتا اور اکثر اوقات تو ایسا نظر آتا ہے کہ افسانہ لکھتے لکھتے وہ خود بھی اس میں گم ہو گیا ہے۔ اور بقیہ افسانے سرور اور نشے کی اس کیفیت میں لکھا گیا ہے۔ وہ خیال کو تصویری پیکروں میں ضرور پیش کرتا ہے لیکن زبان کو جذباتی بوجھ سے گرانبار نہیں کرتا۔ اس کی زبان میں جو نظری چاشنی ہے وہ تجربے کی گود میں پل کر پختہ ہوا ہے اور اس کو داخلی سرور غلام عباس کے خونِ دل نے مہیا کیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی پر الزام لگایا جاتا ہے کہ اس کے ہاں زبان کا رچا ہوا شعور نہیں اور وہ پنجابی اردو لکھتا ہے۔ بلا شبہ غلام عباس نے بھی اب پنجابی ہونے سے کبھی انکار نہیں کیا اور اس نے بھی اردو کو پنجابی رنگ میں پیش کرنے کی ہی کاوش کی ہے اور بعض اوقات پر انہوں نے یہ پنجابی الفاظ کے نگینے اس خوبصورتی سے بٹھائے ہیں کہ یہ افسانے کا ہی نہیں اردو زبان کا حصہ بھی نظر آتے ہیں۔ تاہم یہ کہنا شاید درست نہیں کہ راجندر سنگھ کی طرح اس کے ہاں زبان کا رچا ہوا شعور نہیں۔ "جزیرہ سخنوراں" میں جو مرصع زبان استعمال ہوئی ہے اسے پڑھ کر تو شاید یہ کہنا مناسب ہے کہ غلام عباس نے اپنی زبان کو حاصل کرنے میں بڑا کٹھن ریاض کیا ہے۔ اس ریاض کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ عام فہم الفاظ اور ہموار ترتیب سے جو مرقع تیار کرتا ہے ان میں جذبات و احساسات کی لطافت موجود ہوتی ہے اور یہ لطافت پڑھنے والے کے دل کی طرف مسلسل سفر کرتی رہتی ہے۔ اہم بات یہ کہ غلام عباس کو چونکہ اپنے فن پر پوری قدرت حاصل ہے اس لئے افسانے کی تخلیق میں اسے آرائشی زبان کا سہارا لینے کی شاید ضرورت ہی کبھی محسوس نہیں ہوگی۔

منشی پریم چند سے لے کر رشید احمد تک افسانہ نگاروں کی جس کہکشاں کا جائزہ لیں تو ان میں سے بیشتر منفرد افسانہ نگاروں کے سلسلہ فن کو آگے بڑھانے والے متعدد افسانہ نگار ہمیں مل جاتے ہیں۔ پریم چند کی مضبوط روایت کو صوری طور پر سدرشن، علی عباس حسینی، ڈاکٹر اعظم کریوی وغیرہ نے توسیع دی، اخلاقی مقاصد اور نظریات کے اظہار کے لئے افسانے کو استعمال کرنے کا جو رجحان پریم چند نے پیدا کیا تھا اسے معنوی طور پر کرشن چندر سے لے کر احمد ندیم قاسمی تک ہر چھوٹے بڑے ترقی پسند نے فراوانی سے استعمال کیا ہے اور بعض افسانہ نگاروں کے ہاں تو یہ عمل ادبی انحطاط کی سطح سے بھی بلند نہیں ہو سکے۔ غلام عباس کا شمار ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جن کے فن کا چربہ اتارنا تا حال ممکن نہیں ہو سکا۔ اس کی وضع کردہ واڑدی تیکنیک کو آغا بابر نے اپنے افسانے "گلاب دین چٹھی رساں" میں بڑی کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ لیکن آغا بابر کے فن کے اپنے انفرادی گوشے ہیں اور انہیں تکنیک کے متذکرہ استعمال کے باوجود غلام عباس کے فن کے ساتھ منسلک کرنا کسی طرح بھی مناسب نہیں چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ غلام عباس اپنی طرز کا واحد افسانہ نگار ہے اور وہ تقلید عام کی روش سے تا حال محفوظ ہے۔ بلاشبہ غلام عباس بھی حقیقت نگاری کے اس مکتبہ فن سے تعلق رکھتا ہے جس میں بات براہ راست صاف اور سیدھے انداز میں کی جاتی ہے۔ زندگی کو قریب سے دیکھا جاتا ہے اور اس کے مدوجزر کو، اس کی کیفیات اور محرکات کو اسی کی لطافتوں اور نزاکتوں کو چھوٹے چھوٹے اور بظاہر غیر اہم واقعات سے بھی تلاش کر لیا جاتا ہے اور پھر ان کی معاونت سے مسرت کی ایک بے نام سی کیفیت یا غم کا دھیما دھیما احساس بغیر کسی شعوری کاوش کے اجاگر کیا جاتا ہے۔ غلام عباس کا فن انہیں انفرادیتوں سے عبارت ہے۔ یہ اس لالۂ خودرو کی طرح ہے جو جنگلی پھولوں کے ہجوم میں اپنی ایک مخصوص خوشبو رکھتا ہے اور ذوق نظر رکھنے والوں کو بے اختیار اپنی طرف کھینچ لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جو شخص ایک دفعہ اس کے حلقۂ سحر میں داخل ہوتا ہے وہ اس حلقے سے نکلنے کی آرزو کبھی نہیں کرتا۔

۱۹۷۰ء کے افسانے

کسی صنفِ ادب کا جائزہ لینے کے لئے ایک سال کی اکائی اتنی محدود ہے کہ اس میں سب رُجحانات کا جائزہ لینا ممکن نہیں۔ کسی رجحان کی تشکیل و ترتیب میں جو محرکات ممد و معاون ہوتے ہیں وہ تین سو پینسٹھ دنوں کے قلیل عرصے میں کھل کر سامنے نہیں آتے۔ نقاد ایک ناظر کی حیثیت میں خود بھی ان محرکات کی مثبت یا منفی رَوؤں میں سے گزر کر ایک مخصوص جذباتی ردِ عمل کا شکار ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے ہاں وہ بُعد پیدا نہیں ہوتا جو تخلیقات پر غیر جانب دارانہ نظر ڈالنے کا موقع پیدا کرتا ہے۔ بعض تخلیقات جو سال بھر کی بہترین تخلیقات تصور کی جاتی ہیں اور جن کی شہرت اشاعت کے ساتھ ہی لوہاری سے راس کماری تک پھیل جاتی ہے۔ جب ذرا فاصلے سے دیکھی جاتی ہیں تو وقت کے سرکتے ہی ان کی قدر و قیمت کا نیا تعین ضروری ہو جاتا ہے۔ اس سب کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کہ ایک سال وقت کی لامتناہی زنجیر کی ایک کڑی ہوتا ہے۔ گزشتہ سال میں رواج پانے والے رجحانات پر رد و قبول کی مہر ثبت کرتا ہے اور موخر الذکر صورت میں انہیں ایک تحریک کی صورت میں آگے بڑھانے میں مدد دیتا ہے۔

اس مختصر سی تمہید سے میرا مقصد صرف یہ ہے کہ میں ابتدا میں ہی اپنی اپنی مجبوریوں اور دشواریوں کا اعتراف کر لوں۔ تاہم اس سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ اس قسم کے جائزوں کی ادب کو ضرورت نہیں، یا ان کی افادی حیثیت مشکوک ہے۔ دراصل ایک سال کا مختصر جائزہ ادب کا ایک اچھا رفتار پیما بن جاتا ہے۔ اور مستقبل کے نقاد کو زیادہ وسیع تجزیے کے لئے مواد مہیا کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کا جائزہ گزشتہ سالوں کے حوالے سے زیرِ تجزیہ سال میں فروغ پانے والے رجحانات اور ان کی آئندہ ترقی کے امکانات

اور ان کی آئندہ ترقی کے امکانات کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور نئے رجحانات کی تشکیل کے مطالعے میں مدد دیتا ہے۔ ہمارے ہاں تنقید بالخصوص افسانے کی تنقید صرف خوان تک محدود ہے۔ نئے لکھنے والے نہ صرف طویل عرصے تک نظر انداز ہوتے رہتے ہیں، بلکہ بعض اوقات ان کی تخلیقات کا عوام اعتراف انہیں ادب کو خیرباد کہنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ایک سال کا جائزہ نئے جوہر کو متعارف کرانے کا بھی ایک عمدہ وسیلہ ثابت ہو سکتا ہے۔

۱۹۷۵ء کے اردو افسانے پر نظر ڈالیں تو یہ احساس قوی ہو جاتا ہے۔ کہ بیشتر پرانے اکابرین مثلاً عزیز احمد، میرزا ادیب، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، اے حمید، اشفاق احمد، احمد ندیم قاسمی اور حمید کاشمیری، جن کا قلم چند سال قبل تک بڑی تیزی سے رواں تھا۔ اب گوشۂ عافیت میں چلے گئے ہیں اور ان کی جگہ بعض ایسے ناموں نے لے لی ہے، جو کل تک زیادہ معروف نہیں تھے لیکن مسلسل محنت اور فنی لگن کی بدولت آج ادب میں ان کا نام مقام امتیاز تک پہنچ گیا ہے۔ میری مراد مسعود مفتی، الطاف فاطمہ، اور غلام الثقلین نقوی، فرخندہ لودھی، نگہت میرزا جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ ان میں سے چند ایک کا تفصیلاً تذکرہ آئے گا۔

پرانے لکھنے والوں میں سب سے پہلے غلام عباس کا تذکرہ ضروری ہے۔ غلام عباس کا شمار ان ناموروں میں ہوتا ہے جو کم لکھتے ہیں لیکن جب لکھتے ہیں تو اجتماعی زندگی کے کسی انوکھے زاویے کی عمدہ عکاسی کرتے ہیں۔ ان کا افسانہ ہموار بیانیہ ہوتا ہے جس میں طنز کی جراحت بہت کم ہوتی ہے۔ ۱۹۷۰ء میں جب غلام عباس کے ہموار بیانیہ نے طنز کی طرف رجعت کی۔ "دھنک" "چک" ان کے دو تازہ افسانے ہیں جن میں اجتماعی احساس اور وسعت سے زیادہ طنز کی زہرناکی کا تاثر کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گزشتہ چند سالوں میں سیاست دانوں نے پاکستان کی اجتماعی زندگی پر جو زخم لگائے ہیں، غلام عباس نے ان کا گہرا اثر لیا ہے اور اس پر ردِ عمل کے اظہار میں بھی تاخیر نہیں کی۔ "دھنک" اور "چک" میں ان کے طنز کا نشانہ سیاسی جماعتیں اور ان کے سٹہ باز رہنما ہیں۔ ہمارے ہاں سیاسی موضوعات پر بہت کم کامیاب افسانے لکھے گئے ہیں۔ غلام عباس نے نئے افسانہ نگاروں کو سیاست سے متعلق ہونے کے باوجود ادبی سطح پر غیر جانب دار رہنے کا سبق سکھایا ہے، یہ بڑی ادبی خدمت ہے۔

فوری تاثر کا عمدہ اظہار کرنے والوں میں ایک اہم نام انور کا ہے۔ ان کے ہاں بلندی سے دیکھنے کا سیر بینی

انداز زیادہ نمایاں ہے۔ وہ روزمرّہ کے واقعات و حادثات، ریل گاڑیوں، بسوں اور ٹراموں کی گفتگو، اخبارات کی سنسنی خیز خبروں اور المناک تبصروں سے افسانے کا خام مواد مہیا کرتے ہیں، اور ان سب کو اس خوبصورت سے افسانے کی بنت میں شامل کرتے ہیں کہ تاثر کی وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ "مستقبل کی خوشبو" ان کا ایک اوّل درجے کا افسانہ ہے۔ اس افسانے کا موضوع ایک نہیں بلکہ یہ کثیر الاضلاع افسانہ ہے۔ پہلی سطح پر اس کا مرکزی خیال قدروں کی تبدیلی ہے۔ دوسری سطح پر نئی اور پرانی نسل کی آویزش اس کا موضوع ہے۔ مرکزی کردار محمد علی "کمال الدین گاندھی" کو مدِنظر رکھیے تو ایک ایسا زبردست کردار سامنے آتا ہے، جسے قدروں کی اہمیت کا کوئی احساس نہیں اور جو طلبہ کے جلوس کی قیادت اس لئے نہیں کرتا کہ اس سے اس کا بزنس منفی طور پر متاثر ہوتا ہے۔ ایک اور زاویے سے دیکھئے تو اس کا موضوع وہ نفرت ہے جو ہمارے ملک میں آمریت کے خلاف پیدا ہوئی اور جس نے بقول انور یہ نعرہ جنم دیا۔

"یہ پٹرول پمپ گوہر ایوب کا ہے اس کو آگ لگا دو۔"

انور کی خوبی یہ ہے کہ اس نے ایک بے حرف ناظر کی حیثیت میں ان سب موضوعات کو افسانے کے خمیر میں گوندھا ہے اور گہرے مشاہدے سے المناک تفریح مرتب کئے ہیں۔ انور کے خیالات کی آہستہ روندی میں تلاطم بالواسطہ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن جب یہ طوفان اٹھتا ہے تو معاشرے کی ساری خرابیاں خس و خاشاک کی طرح سطح کے اوپر آ جاتی ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ انور کا کمالِ فن یہ ہے کہ وہ اطمینان سے سوچتا ہے اور تاثر سے خواہشِ تفکر پیدا کرتا ہے۔ شاید اسی لئے اس کا افسانہ ذہنی عیاشی نہیں، بلکہ سماجی دور کی معاشرتی ضرورت ہے۔

غلام عباس اور انور معاشرے کے کل کے افسانہ نگار ہیں۔ معاشرے کی صرف ایک قاش کو اجتماعی زاویے سے دیکھنے کا رجحان رحمان مذنب کے فن کی انفرادی خصوصیت ہے۔ انہوں نے اس ماحول کو موضوع بنایا ہے، جہاں طوائف پرورش پاتی ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کیا یہ ماحول عام معاشرے سے الگ حیثیت رکھتا ہے اور کیا طوائف انسانی برادری کا حصّہ نہیں ہے۔ یا دی النظر میں طوائف کا ماحول وسیع تر انسانی معاشرے ہی کا ایک حصّہ بلکہ ضروری حصہ ہے، طوائف وہ سیفٹی والو (SAFETY VALVE) ہے جو مرد کے جنسی تشنج کو آسودگی مہیا کرتی ہے۔ لیکن تفریح کا یہ وسیلہ سماج کی مروّجہ قدروں سے مطابقت نہیں رکھتا، بلکہ اس سے بغاوت کی ایک مثال ہے۔ رحمان مذنب کا موضوع مرد کی جنسی

ہوس یا طوائف کی مجبوری نہیں بلکہ وہ ان حالات کا تجزیہ کرتا ہے جو طوائف کو جسم فروشی پر مائل کرتے ہیں اور اسے انسانی معاشرے میں ایک مشن کا درجہ دے دیتے ہیں۔ اس کا افسانہ صرف طوائف ہی کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ اس ماحول میں پرورش پانے والے بے شمار چھوٹے چھوٹے کردار مثلاً سازندے، پھلیرے، پان والے، گل فروش، قمار باز، گرہ کٹ، سمگلر، کوچبان، گویے، چنڈو باز، سازنگیے، طبلچی، چرسی بھنگی، شرابی غنڈے، سائیں، ملنگ وغیرہ سب کو اپنے دائرے میں لے کر سب کو زندگی عطا کر دیتا ہے ــــ "گشتی" ان کے اس رنگ خاص کا افسانہ ہے اور یہ اس نازک مقام کی نشاندہی کرتا ہے جہاں کنجری اور عورت میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ اس کا مرکزی کردار نیتی پیری ہے، جو نیک سائیں کے دامن عافیت میں محفوظ زندگی گزار رہی ہے۔ مقری کیسل کے سگریٹ پیتی اور ولایتی شراب لنڈھاتی ہے۔ لیکن جب نیک سائیں سمگلنگ میں پکڑا جاتا ہے تو اسے اپنا خیال نہیں آتا بلکہ سب سے پہلے جمیلہ کے بال بچوں کا خیال آتا ہے۔ جمیلہ ــــ جسے اس اس کا رزق کمانے والا بے یار و مددگار چھوڑ کر چلا گیا۔ چنانچہ ایک رات نیتی دیر سے گھر آئی تو اس کا دلال نصرو اس سے الجھ پڑا۔

"جمیلہ سے تیرا کیا واسطہ تھی؟"

نیتی پیری قدرے برہم ہوتی ہے اور جلال میں آکر کہتی ہے :۔

"اگر میرا واسطہ نہ ہو تو وہ چار دن میں مر جائے۔ اس کنجر نے تو اسے چھوڑ ہی دیا ہے ــــ اب وہ بال بچوں کو کیسے پالے۔ میں خرچ نہ دوں تو کون دے، کون ہے اس کا اس دنیا میں؟"

نیتی کے جلال میں صداقت تھی۔ کیونکہ لوگ جانتے ہی نہیں کہ کنجری کنجری بھی ہوتی ہے اور عورت بھی "گشتی" میں رحمان مذنب نے کنجری کے باطن سے اسی عورت کو برآمد کیا ہے کہ خیر کا جگنو گناہ کی عفونت میں بھی چمک سکتا ہے۔

خیر و شر کی آویزش پر متعدد کامیاب افسانے لکھ کر مسعود مفتی نے لازوال شہرت حاصل کی ہے۔ ان کا افسانہ "واپسی" ایک ایسے قیدی کی کہانی ہے جس نے اپنے باپ کو اس لئے قتل کیا تھا کہ اس نے بھری مجلس میں اس کی ماں پر فضل ماشکی سے تعلق کا الزام لگایا تھا۔ لیکن جب جیل سے بھاگ کر وہ اپنے گاؤں آیا اور کماد کے کھیت میں اپنی ماں کو فضل ماشکی کے ساتھ محو اختلاط دیکھ لیا تو وہ سچ اور جھوٹ کی

تمیز کھو بیٹھا اور پاگلوں کی طرح گھومتا۔ سنسان سڑکوں، اندھی گلیوں، نیلے آسمان، چاند، سورج اور پرندوں سے پوچھتا رہا۔

"ماں اور بابا میں سے کون سچا تھا؟"

اس نے اس سوال کا جواب کسی انسان سے نہیں پوچھا۔ کیونکہ انسان اب قابلِ اعتبار مخلوق نہیں رہی تھی۔ مسعود مفتی کا یہ افسانہ انسانی رشتوں کی شکست کا المیہ پیش کرتا ہے۔ اور خوبی کی بات یہ ہے کہ مفتی نے تاثر کی شدت طنز کا سہارا لئے بغیر پیدا کی ہے۔ اور اس نقطے کو ثابت کیا ہے کہ گناہ کی عفونت دیہات کی مقدس فضا میں بھی پیدا ہو سکتی ہے۔

انسانی بربریت کے خارجی اظہار کی ایک تصویر فرخندہ لودھی نے "بوٹیاں" میں پیش کی ہے۔ یہ افسانہ فسادات کی دو مختلف ابعاد پر سفر کرتا ہے۔ لیکن داخلی سطح پر ان دونوں میں ایک وحدت وجود ہے۔ فسادات کے پہلے دور میں لوگ آزادی مانگتے تھے۔ لیکن دوسرے دور میں روٹیوں اور بوٹیوں کا جھگڑا پیدا ہو گیا ہے۔ اور ان دونوں کہانیوں کے درمیان مُنّی کا وجود ہے جو کچے گوشت سے کپکپاتی ہے۔ لیکن جب خاک وخون کے راستے سے گزر کر سرحد عبور کرتی ہے تو اس کا اپنا کچا گوشت حیوانیت کی نذر ہونے لگتا ہے۔ خارجی سطح پر ایک فساد گلی کوچوں میں بپا ہے، جبکہ داخلی سطح پر ایک دوسرا فساد فرد کے اندر متلاطم ہے۔ کرفیو لگ جاتا ہے تو ان دونوں فسادوں پر مصنوعی بند بندھ جاتے ہیں لیکن جونہی کرفیو ہٹتا ہے، داخل کا سفر تقاضا محشر برپا کر دیتا ہے۔

"مرد اپنے آپ اس کی پائنتی پر بیٹھ گیا۔ بلب اس کی اوٹ میں تھا۔ دھندلی روشنی میں وہ اسے پہچان نہ سکی۔ اور پرے کھسکتے ہوئے بولی۔

"کیا ہے؟ دفع ہو؟"

"آج کرفیو کھلا ہے نا؟" مرد کی آواز پر سرگوشی کا گمان ہوتا تھا۔ مُنّی کے ذہن نے جھٹکا سا کھایا۔

"اوہ؟ ——— اچھا! ——— اسی لئے؟ بھابی ———" وہ اپنے بال درست کرتے ہوئے بولی ہونہہ تو پھر ——— ؟" پھر؟"

معاً تین انسانوں کا چھینٹا سا اندر آ گرا۔ غفوراں غصیلی کراری آواز میں بتا رہی تھی۔

"کرفیو لگنے والا ہے۔ دفع ہو! الیلی حکایتیں لے بیٹھا ہے!"

فرخندہ لودھی نے زبان کے چٹخارے کو گوشت کھانے کی عادت سے منطبق کیا ہے اور گھناؤنی کراہت کے احساس کو جنم دیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گوشت میں جسم کی فروخت روزمرہ کا معاملہ ہے لیکن بوٹیاں میں بھی جسم فروشی گناہ کے اذیت ناک احساس تک کو زائل کر دیتی ہے۔

الطاف فاطمہ نے شہری زندگی کے مسائل کو مسلسل کامیابی سے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ فنی لحاظ سے مختصر افسانے کی جو مقتضیات ہیں ان کا پورا اطلاق الطاف فاطمہ کے افسانے پر ہوتا ہے۔ ان کا گہرا مشاہدہ ایک چھوٹے سے نکتے کو شدتِ احساس اور کمالِ فن کے ساتھ گرفت میں لے سکتا ہے اور ان کا ارتکازِ فکر اس پر ایک کامیاب افسانے کا تار و پود بن سکتا ہے۔ "دکھوں کا بیوپاری" ان برسرِ روزگار لڑکیوں کا افسانہ ہے جو ایک مشترکہ اقامت گاہ میں زندگی کا زہر چکھ رہی ہیں جن کی زندگی کے افق پر ابھی تک خاوند — روشنی کا ستارہ بن کر نہیں چمکا۔ جن کے مردانہ چہروں پر زبردست قسم کے سکینڈل برستے ہیں اور جو شخصیت کے معمولی سے دکھاوے پر محبت کی ٹپ (TIP) نچھاور کرنے پر تیار ہو جاتی ہیں۔ دنیا اپنے محور پر قائم ہے۔ وقت دھیرے دھیرے سرک رہا ہے۔ لیکن دوست نادان ہے اور دیر آشنا۔ اور بجلی کہ اس کا نام شہلا ہے۔ جیون کے تاروں میں الجھی ہوئی اپنی سوچ کو مرتب انداز میں شہریار تک پہنچانے کی کوشش کر رہی ہے اور شہریار جو شہلا عرف بجلی کے لئے دکھوں، الجھنوں اور بیماریوں ہی کے تحفے لاتا اور ایک عالم کا غصہ اس پر نکالتا تھا۔ اس دکھ سے پریشان ہے کہ اس عالم میں ان کے پاس ایک ماں تک نہیں اور اس دنیا کو جو نظریوں اور افکار کے زندان قانون میں پابہ زنجیر ہے فکرِ رسا کی ضرورت نہیں۔ صرف ایک ماں کی ضرورت ہے۔ سفید بال، دھندلی ہوتی آنکھیں اور مقدس چہرے والی ماں اور شہلا عرف بجلی شہریار کے فلسفے سے متاثر ہوئے بغیر اس کے سینے سے چھٹی سسکیاں لے رہی ہے کہ اس کے بیدار جسم کے تقاضے کچھ اور قسم کے ہیں۔ لیکن دیر آشنا دوست اس ترغیب سے ناآشنا اسے اپنے آپ سے الگ کر کے بڑے سکون سے سگریٹ پیش کر رہا ہے۔

"تو پھر اپنے حصے کا سگریٹ لے لو"

"دکھوں کا بیوپاری" شہلا، نجمہ، نگہت، سلمیٰ جیلانی برسرِ روزگار لڑکی کا المیہ ہے۔ یہ اس سطح کا اظہار ہے جہاں انسانی تعلقات کو شکست نہیں ہوتی لیکن زندگی مات کھا جاتی ہے۔ اس افسانے کا تاثر اتنا گہرا ہے کہ قاری اسے محسوس کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ تخلیقی کرب (CREATIVE AGONY) جو فن پارے کی روح کو ایک سانچے میں ڈھال دیتا ہے، اس افسانے میں پوری طرح موجود ہے۔ الطاف فاطمہ کا مزاج تہذیبی ہے اور

اس کی جڑیں ماضی کی تابندہ روایات میں گہری اتری ہوئی ہیں۔ تاہم وہ کسی ناسٹلجیا میں مبتلا نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ قدروں کے زوال کے ساتھ مطابقت پیدا نہیں کر سکیں۔ چنانچہ وہ اس فرد کی افسانہ نگار ہیں جو نئے اور پرانے زمانے کے سنگم پر سر نگوں کھڑا ہے "نیون سائن" میں اس نے اسی عدم مطابقت کو موضوع بنایا ہے جہاں اس کا طریقۂ اظہار علامتی اور قدرے ابہامی ہے تاہم اس کی اپیل غیر محدود نہیں۔ افسانہ جس جنبش کا متقاضی ہے۔ الطاف فاطمہ نے یہ جنبش غیر شعوری سطح پر فراہم کی ہے۔

دکھوں کا بیوپاری میں شہرا (MOTHER FIXATION) مادر پرستی کا شکار ہے لیکن افسانے میں ماں کی طرف اس رغبت کا اظہار محض ضمنی ہے۔ افکار و نظریات کے مقابلے میں ماں کی فوقیت پر دو ایک جملے بھی ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ الطاف فاطمہ نے تجربات ضمنی طور پر بیان کی ہے فضل قدیر نے اس کی سچائی کو نسبتاً وسیع کینوس پر رکھا ہے۔ اس کا ایقان ہے کہ جنگ اور تباہی کے اس دور میں انسانیت سے مایوس ہونے کا مقام ابھی نہیں آیا۔ ماں دنیا کی آخری امیدگاہ ہے اور امن عالم کا کام ماؤں کی تحویل میں دے دیا جائے تو دنیا سے جنگ کے بادل چھٹ سکتے ہیں۔ فضل قدیر کا افسانہ " فاضل کی مائی " اس بنیادی حقیقت کی عمدہ عکاسی کرتا ہے، افسانے کا عمل ایک چھوٹے سے گاؤں میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ اس گاؤں کے باشندے مال پر لڑتے ہیں۔ زمین پر لڑتے ہیں اور فاضل کی مائی اس فکر میں غلطاں ہے کہ یہ بے وقوف اور پاگل لوگ مانتے نہیں لڑے جا رہے ہیں سامنے قبرستان کی زمین ہے جو بچوں کو نگلے جا رہی ہے۔ لائن لگی ہوئی ہے۔ ماں سب کچھ برداشت کر سکتی ہے لیکن اپنے بچوں کی موت قبول نہیں کر سکتی۔ یہی المیہ فاضل کی ماں کا ہے۔ فضل قدیر نے اس المیے کو صرف ایک فرد تک محدود نہیں رکھا بلکہ ویت نام اور لارڈ رسل کے ساتھ متعلق کر کے اسے عالم انسانیت کا مسئلہ بنا دیا ہے۔

فضل قدیر نے اس المیے کو صرف ایک فرد تک محدود نہیں رکھا بلکہ ویت نام اور لارڈ رسل کے ساتھ متعلق کر کے اسے عالم انسانیت کا مسئلہ بنا دیا ہے۔ فضل قدیر نے ۱۹۷۰ء میں اردو ادب کو "ثقافت کے چار تنکے" اور "ڈھائی نسل کی عورت" چند اچھے افسانے دیئے۔ حیرت ہے کہ اتنے اچھے فن کار کا تا حال کوئی خاص نوٹس نہیں لیا گیا۔

انتظار حسین نے ماضی اور اس کی روایات کے ساتھ وابستگی کا اظہار تسلسل سے کیا ہے۔ ایک عرصے تک وہ اس ناسٹلجیا (NOSTALOR) سے آزادی حاصل نہ کر سکے۔ انہوں نے اظہار کے علامتی وسیلے کو اپنا تو ان کے فن نے نسبتاً زیادہ وسعت حاصل کی۔ وجہ یہ کہ علامت کی طرف ایک پرت

نہیں ہوتی۔ بعض اوقات فن کار جس جہت کو آشکار کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ قاری کی گرفت میں ہی نہیں آتی۔ اس کے برعکس وہ اس کی کوئی اور نادر جہت دریافت کر لیتا ہے اور فن پارے کے نئے تخلیقی تجربے میں شامل ہو جاتا ہے۔ دوسرے کئی افسانہ نگاروں کی بہ نسبت انتظار حسین نے اردو افسانے میں علامت کو زیادہ خوبی سے استعمال کیا اور قاری کو وسیع تر تجربات سے آشنا کیا ہے۔ "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" میں یاجوج ماجوج کے پرانے قصے کو دہرایا گیا ہے۔ یہ افسانہ شائع ہوا تو اسے عرب اسرائیل جنگ کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی اور جب ۱۹۷۰ء میں مشرقی پاکستان آگ اور خون کے سیلاب سے گذرا تو یہ افسانہ ہمارے ذاتی المیے کا عکاس بھی بن گیا۔ یاجوج ماجوج اپنی لہو زبانوں کے ساتھ آپس میں گتھم گتھا ہو گئے اور ایک دوسرے کو اتنا چاٹا کہ دیدہ ہیکل انڈے کے چھلکے سے بھی کم رہ گئے۔ اور بوڑھے دانش مند نے افسوس کیا کہ یافث کی اولاد وہ مہتاب سانپ بن گئی کہ خود کو ہی ڈس رہی ہے۔"

تازہ مسائل پر فوری ردِ عمل کا اظہار اچھا ادب پیدا نہیں کرتا۔ لیکن متذکرہ افسانے میں تخلیقی تجربہ ذات کے کرب سے نہیں کرتا۔ لیکن متذکرہ افسانے میں تخلیقی تجربہ ذات کے کرب سے اُبھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

غلام الثقلین نقوی کی علامتیں موجود اور ناموجود کی انضمامی صورت پیش کرتی ہیں۔ "زرد پہاڑ" کے کردار حقیقی وجود رکھتے ہیں۔ لیکن "زرد پہاڑ" ناموجود کی علامت ہے۔ اس افسانے میں غلام الثقلین نقوی نے ایک نسبتاً مشکل موضوع کو فنی چابکدستی سے نبھایا ہے۔ "فاضل کی مائی" (فضل قدیر) میں زمین بچوں کو کھا رہی ہے تو غلام الثقلین نقوی کے "زرد پہاڑ" میں کوہ ندا بنی نوع انسان کو نگل رہا ہے۔ فرق یہ کہ فضل قدیر کی جہت افقی ہے اور غلام الثقلین نقوی کی عمودی۔ فضل قدیر زمین کے ساتھ رابطہ قائم رکھتے ہیں جبکہ غلام الثقلین نقوی بار بار آسمان کی طرف لپکتے ہیں۔ ہر صبح سورج کے طلوع کے ساتھ خطرے کی آنکھ بیدار ہو جاتی ہے۔ آنکھ کا شعلہ سرخ ہو جاتا ہے تو گویا انسانوں کا سیلاب ایک لمحے کے لئے رُک جاتا ہے لیکن جونہی سگنل کی تیز آنکھ روشن ہوتی ہے تو یہ سیلاب زرد پہاڑ کی طرف لبیک کہہ کر دوڑنے لگتا ہے۔ زندگی کے مشینی دور میں محنت اور مشقت کے زرد پہاڑ سے کسی کو مفر نہیں۔ ان میں وہ بیمار لڑکی بھی ہے۔ جس نے بڑھاپے کا ہاتھ پکڑ رکھا ہے۔ اور ہر صبح تھکے قدموں زرد پہاڑ کی طرف جاتی ہے اور وہ نوجوان بھی جو کسی زرد پہاڑ سے واقف نہیں، اور جس کے گھر تک سڑک پر سایہ ہے۔ یوکلپٹس کی جھکی جھکی شاخیں ہیں۔ سرسبز لان۔ ائیر کنڈیشنڈ کوٹھی اور خوبصورت ڈرائنگ روم ہے۔ لیکن کیا یہ نوجوان زرد پہاڑ سے

سے نجات حاصل کر سکتا ہے ؟ یہاں فن کار غلام الثقلین نقوی نے ذاتِ دگر کی رہنمائی کو ضروری قرار دیکر ایک معاشرے نقطے کی فلسفیانہ موشگافی کی ہے اور وہ ہے زندگی کی کٹھن منزل عبور کرنے کے لئے عورت اور مرد کا فطری سنجوگ ! تب لڑکی کی اداس آنکھوں نے اس نوجوان کی طرف دیکھا جو وقت کا حاکم تھا اور کوہِ ندا کا راز پانے کے لئے اس کا ساتھ دینے کو تیار تھا اور جب اس نوجوان نے آنکھ کھولی تو وہ دونوں ہاتھ میں ہاتھ دیئے زرد پہاڑ کے دامن میں کھڑے تھے. نفسیاتی زاویے سے دیکھئے تو عورت اور مرد کی جنسی رغبت بھی زرد پہاڑی کا بُلاوا ہے. جنسی عمل ہر دفعہ مرد اور عورت کو موت کا غوطہ لگانے کی دعوت دیتا ہے اور کامیاب تکمیل کے بعد نیا ولولہ نیا سرور اور نئی زندگی عطا کر دیتا ہے . ہر اس سطح پر زرد پہاڑ سنجوگ کی علامت بن جاتا ہے اور اس معاشرتی ضابطے کی نشان دہی کرتا ہے جو نقوی کے افسانوں کا بنیادی رجحان ہے .

افقی جہت کا ایک اور قابل ذکر افسانہ رشید امجد کا "قطرہ سمندر قطرہ" ہے. غلام الثقلین نقوی لمحے کو گرفت میں لینے کے لئے ماضی، حال اور مستقبل تینوں کا احاطہ کرتے ہیں . رشید امجد کے ہاں لمحہ ہر قید سے آزاد ہے. چنانچہ جب اس کا ذہن جست بھرتا ہے تو تینوں زمانے ایک ساتھ گردش کرتے ہیں. اور ماضی بعید کا ٹیکسلا جو کروڑوں من مٹی کے نیچے دفن ہے سانس لینے لگتا ہے. رشید امجد نے گذشتہ چند سالوں میں بڑی تیزی سے آگے بڑھنے کی کوشش کی ہے. اس نے پہلے سعادت حسن منٹو اور احمد شریف کی افسانوی ٹیکنیک کو ایک مقبول رجحان بنانے کی کوشش کی. پھر ایک لمبے عرصے تک انور سجاد اور سراج منیرا کے انداز میں منفرد تجریدی افسانے لکھے. "قطرہ سمندر قطرہ" میں انہوں نے "آگ کا دریا" کا اسلوب بہت کامیابی سے استعمال کیا ہے. ان کے ہاں فن کارانہ خصوصیت موجود ہے . اور ان کی سوچ اظہار کی انفرادی راہ دیکھ رہی ہے. مجھے حیرت ہے کہ سلیم اختر کو ان کی تجریدیت نگاری پر آورد کا دھوکا ہوا ہے اور قاضی عبدالستار کو ان کے افسانوں میں ایسی خوبیوں کا عشرِ عشیر بھی نظر نہیں آیا، جو وہ اپنے اور اپنے جیسے بہت سے افسانہ نگاروں کے بارے میں اپنے مضامین میں گنواتے ہیں.

علامتی طریقِ اظہار کو جن لوگوں نے سنجیدگی سے قبول کیا. اور اچھے افسانے تخلیق کئے ان میں ایک اہم نام مسعود اشعر کا ہے. علامت نگاری میں افسانے کا بیانیہ احساس کے بل بوتے پر تاثر پیدا کرتا ہے. مسعود اشعر کے افسانوں میں تاثر کی یہ خاص کیفیت بہت نمایاں ہے. "طیرًا ابابیل" میں انہوں نے انبوہ میں کھوئے ہوئے

بے چہرہ آدمی کو جس کے کئی نام ہیں اور جو اپنے آپ کو بھی نہیں پہچانتا، نمایاں کیا ہے۔" آنکھوں پر دونوں ہاتھ میں طوفان میں گھرے ہوئے انبوہ پر جو نفسانفسی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے، اسے بڑی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ مشتاق قمر نے "جلتے گھر کا گیت" میں انسان کے بے وزن ہو جانے کی کہانی لکھی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو باہر سے بالکل درست ہے لیکن اندر سے بالکل کٹا پھٹا اور جلا ہوا ہے اور جو جھوٹ بول کر دھوکا دینے کی بجائے سچ بول کر دھوکہ دینے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ مشتاق قمر بنیادی طور پر انشائیہ نگار ہے۔ لیکن ۱۹۷۰ء میں اس نے افسانے کی طرف سنجیدگی سے توجہ دی ہے اور "جگ بیتی" اور "بکھرے رنگوں کا المیہ" جیسے عمدہ افسانے لکھے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی ایک عرصے سے عورت کی زیر سطح کیفیات کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ امسال کے دوران میں بھی ان کا یہ مطالعہ جاری رہا۔ اور انہوں نے "پوری پانچ کم سو عورتیں" اور "پتھر" دو منفرد افسانے لکھے۔ ان دونوں افسانوں میں عورت کی فطرت کے متنوع زاویے اُبھرتے ہیں۔ اوّل الذکر میں عورت ہمہ تن دعوت ہے۔ لیکن مرد کا لپکتا ہوا جنسی جذبہ اس دعوت کو محض اس لئے قبول نہیں کر سکتا کہ اس کا نطق اظہار کی راہ نہیں پاتا۔ چنانچہ افسانے کا المیہ اسے ایک شدید محرومی کا شکار کر دیتا ہے۔ "پتھر" میں مرد ہمہ تن اشتیاق ہے لیکن عورت نے اپنے گرد تحفظات کا جالا سا بُن رکھا ہے۔ چنانچہ مرد کی جنسی حدت ایک خاص حد سے آگے بڑھ جانے کے باوجود عورت کے تحفظ کی برف کو پگھلا نہیں سکتی۔ عورت کی فطرت کے حوالے سے جمیلہ ہاشمی کا افسانہ "زہر کا رنگ" اس زلیخا کی کہانی ہے جس کی تیز جنسی جبلت دامن عصمت کو تار تار کر ڈالتی ہے۔ لیکن مایا صرف زلیخا نہیں۔ اس کے کئی روپ ہیں۔ اس نے اپنی شخصیت کو ٹکڑوں میں بانٹ رکھا ہے۔ وہ گوتم کی بیوی ہے۔ اور اس کی جمی جمائی زندگی میں کھنڈت نہیں ڈال سکتی۔ وہ "دو بچوں" کی ماں ہے اور اس کا ہر بُن مو ممتا کے بندھن میں جکڑا ہوا ہے۔ وہ دروپدی ہے۔ دن کے وقت گوتم کی بیوی لیکن رات کے وقت منوہر کی داشتہ۔ گوتم اور منوہر دونوں مایا کا سپنا ہیں۔ جمیلہ ہاشمی کا یہ افسانہ (FRAILY THEY NAME IS WOMAN) کی سچی تصویر ہے اور اس مادام بواری کو سامنے لائی ہے، جو ہندوستانی معاشرے میں پرورش پائی ہے۔ گڈریا کے بعد شاید یہ پہلا طویل افسانہ ہے جس نے قاری کو شدت سے متاثر کیا۔

سید قاسم محمود نے طویل عرصے کے بعد افسانے کی طرف توجہ دی ہے اور "الحاج عبدالکریم" کے عنوان سے ایک اچھی کہانی تخلیق کی ہے۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس کا مرکزی کردار حاجی عبدالکریم ہے۔ لیکن تمام افسانے میں قاری اس کردار کی ایک جھلک بھی دیکھ نہیں پاتا۔ دلچسپ بات یہ کہ خود افسانہ نگار بھی اس

کردار سے پوری طرح واقف نہیں۔ کردار کی شخصیت جس عظیم الشان مکان سے ابھرتی ہے، جو وہ ملکان الحاج عبدالکریم ریٹائرڈ سپرنٹنڈنٹ پی ڈبلیو ڈی نے تعمیر کر کے افسانے کے واحد متکلم کے ذہن میں ہلچل مچا دی ہے یہی ہلچل واحد متکلم کے ذہن میں کردار کے تمام امتیازی خطوط مرتب کرتی ہے۔ اور وہ حاجی صاحب کو رشوت خور اور سماج دشمن تصور کرنے لگتا ہے۔ اور جب ایک روز حاجی عبدالکریم مر جاتا ہے تو وہ واحد متکلم یہ تصور کر لیتا ہے کہ اس گھر میں کئی اور عبدالکریم مدفون ہوں گے۔ بادی النظر میں اس مفروضے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ لیکن یہ ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ خیال آلودہ ہو تو ذہن کیسے کیسے غلط تصورات کی کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔

ابن سعید نے ایک بہت اچھا افسانہ "رات گذر جاتی ہے" لکھا۔ ابنِ سعید کے موضوعات میں نئی اور پرانی نسل کی آویزش کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس موضوع پر ان کا افسانہ "سرفیاری کی رات" اردو کے مقبول افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ "رات گذر جاتی ہے" کا موضوع بھی یہی آویزش ہے۔ سقوط سے پہلے کے پرانے حیدرآباد کو جب کے ایل ایم کا طیارہ نئے کراچی سے ملاتا ہے تو رومانس کی تین مختلف النوع تصویریں منظر پر آتی ہیں۔ بڑے سرکار۔ نواب بیگم اور مشتری بائی (رومانس کی ایک روایتی مثلث) چھوٹے سرکار۔ زینب مقبول علی اور سیٹھ تیرتھ رام (رومانس کو غیر روایتی مگر کادرباری مثلث) شاہد ۱۰ ہ میجر نورسانیتہ (ایک نامکمل مثلث) ان تینوں تصویروں میں شکیل حسین کی حیثیت کیا تھی؟ شائد یہی سوال شکیل حسین خاں کو احساس دلاتا ہے کہ رات واقعی گزر چکی ہے اور اس کی سنہری بروکیڈ کی ریاستی نیشن کی شیروانی کا کمار ناقابل برداشت ہو چکا ہے اور بار کے کونے میں وہ لڑکی آج بھی تنہا ہے جو اپنے آپ کو کبھی ہسپانوی کبھی لاطینی امریکن اور کبھی اسٹریلین بتاتی ہے۔ اور پھر نئی نسل ماضی کے روائتی تاج محل کی بوسیدگی کو قبول کر لیتی ہے اور حال کی حقیقتوں سے نبرد آزما ہونے کے لیے وقت کی کھائی میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ ابن سعید کے ہاں وہ غیر معمولی قابلیت وافر مقدار میں موجود ہے جو ہمیشہ فنی کارنامہ سرانجام دلاتی ہے۔ اول درجے کے اردو افسانے سے محبت کا لازوال اور ہزار پہلو موضوع قریباً نابود ہو جاتا ہے۔ لیکن بعض افسانہ نگاروں نے اس موضوع سے تاحال انحراف ضروری نہیں سمجھا۔ آغا سہیل نے اسی ہزار پہلو محبت کے حوالے سے ایک اینگلو انڈین لڑکی کا المیہ ابھارا ہے۔ ایک ایسی لڑکی جو منزل منزل بھٹک رہی ہے اور جنم جنم سے اعلیٰ زندگی کے خواب دیکھ رہی ہے۔ مگر جو ہر مرتبہ شکست خواب سے دوچار ہو رہی ہے۔ نصیر انور نے اسی وسیلے سے شہر کی منافقت کو کشمیر کی غربت کے پس منظر

میں ابھارا ہے۔ مواد اس لحاظ سے اچھی کہانی ہے کہ قاری اسے پڑھ کر ایک عجیب سی لذتیت حاصل کرتا ہے۔ اس فارمولا پر اے حمید نسبتاً زیادہ اچھی کہانیاں لکھ چکا ہے

ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو موضوع کا تنوع اور اظہار کی ندرت عطا کی لیکن کچھ عرصہ کے بعد سرمایہ دار اور مزدور کے موضوع پر ایک ہی چھاپ کے افسانے لکھے جانے لگے تو یہ موضوع اپنی انفرادیت زائل کر بیٹھا۔ آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو دو بڑی نسلیں سامنے آئی ہیں انھوں نے زیادہ بہتر تخلیقی لگن کا ثبوت دیا۔ اور موضوع اسلوب۔ ہیئت اور اظہار کے نادر تجربوں سے کئی یادگار افسانے تخلیق کئے ترقی پسند تحریک نے افسانے کو جو عروج بخشا تھا تقسیم کے بعد وہ محض ایک قصہ پارینہ بن گیا اور نئے افسانہ نگاروں نے ترقی اور کامیابی کے نئے افق دریافت کر لئے۔ احمد ندیم قاسمی کو یہ کریڈٹ ضرور جاتا ہے کہ انھوں نے ترقی پسند موضوعات کو پوری ایمانداری سے نباہنے کا جو عہد کر رکھا ہے اسے پورا کیا "لارنس آف تھلیبیا اور قرض میں انھوں نے سرمایہ اور محنت کو خالص ترقی پسندانہ زاویئے سے دیکھا اور انسان کی بے بسی کو اجاگر کیا ہے۔ ان افسانوں میں جبر کی عکاسی کے لئے محدب شیشہ استعمال کیا گیا ہے لیکن محنت کش انسان کو مجبور محض تجھ کر اس کی فعال قوت کو عمل سے محروم دکھایا گیا ہے۔ بیسویں صدی کے ربع سوم میں انسان کی یہ بے بسی قدرے عجیب نظر آتی ہے اور اس لئے ان افسانوں پر ترقی پسندی کی مہر بڑی آسانی سے پہچانی جا سکتی ہے" سودا " (خدیجہ مستور) ایک عام معاشرتی افسانہ ہے جو ذہن پر دیرپا اثر نہیں چھوڑتا اور "پرچم " (آغا سہیل) میں افسانہ نگار کا رد عمل ہنگامی اور لاابالی ہے۔

اس جائزے میں سب افسانوں کا تذکرہ ممکن نہیں۔ اس بات کا غالب امکان بھی ہے کہ کئی اچھے افسانے میری نظر سے نہ گزرے ہوں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ اہم تر افسانوں کا ذکر نہ بالتفصیل کروں تاکہ قاری کو ان کے مطالعے کی طرف راغب کیا جا سکے۔ اس جائزے میں واضح ہوتا ہے کہ گزشتہ سال بہم تجریدنگاری کے برعکس حقیقی (CONGRETE) افسانے کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ علامت نگاری کا رجحان معدودے چند افسانہ نگاروں کے ہاں مقبول نظر آتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں بھی علامتوں کا استعمال محض فیشن کے طور پر نہیں بلکہ افسانے کی تخلیقی ضرورت ہے۔ اہم بات یہ کہ ان افسانہ نگاروں نے گنجلک مہمل اور مبہم علامتیں تخلیق کرنے کی بجائے زیادہ توجہ اساطیری علامتوں (مثلاً انتظار حسین) کے نئے استعمال پر صرف کی اور اس میں کامیابی حاصل کی۔۔ محمد منشا یاد اور سجاد نقوی نے تجرید اور علامت کے ادغام سے

تاثر کی گہرائی پیدا کرنے کا تجربہ کیا۔ "تیرھواں کھمبا" (منشایاد) میں بھی حال بار بار ماضی کی طرف لپکتا ہے اور ایک ایسے گھوارے میں ہلورے لیتا ہے جس میں جابجا خوشگوار یادوں کے پھول سجے ہوئے ہیں افسانے میں پہلی سطح پر تین کردار ابھرتے ہیں۔ ایک لڑکی۔ دوسرا اس کا شوہر اور تیسرا "وہ" جس کے حوالے سے افسانہ بیان ہوتا ہے۔ لیکن افسانے نے خیال کی جس سطح پر سفر طے کیا ہے اسے پیش نظر رکھئے تو لڑکی اور شوہر بھی موہوم کردار معلوم ہوتے ہیں۔ اور یہ دونوں "وہ" کی ذہنی تخلیق ہیں۔ منشایاد نو وارد افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے افسانے کے بنیادی مقصد کو پیش نظر رکھنے کی کوشش کی ہے اور ایک اول درجے کا افسانہ تخلیق کیا ہے "ٹیلے سے ٹیلے تک" میں زرد کیڑے انسان کی علامت ہیں اور پہاڑ اس وسیلے کی جو انہیں خوراک مہیا کرتا ہے۔ زرد کیڑے پہاڑ پر ٹوٹ پڑے ہیں اور اپنا اپنا نوالہ توڑ کر شہر کی طرف دوڑ رہے ہیں جہاں ایک اور پہاڑ بڑی عمارت صورت میں ابھر رہا ہے۔ تو کیا پہاڑ ختم ہوسکتا ہے ؟ اور ختم ہوجائے تو کیا اس کی موت واقع ہوسکتی ہے ؟ افسانہ نگار کا جواب نفی میں ہے افسانہ نگار نے پہاڑ کی عمارت میں تبدیلی کو موضوع بنایا ہے اور خوبی یہ ہے کہ اس تبدیلی سے جو ٹوٹ پھوٹ افسانہ نگار کے اندر پیدا ہو رہی ہے اس کی آگہی بھی افسانے میں سمٹ آئی ہے "ٹیلے سے ٹیلے تک" ایک ایسا افسانہ ہے جو ایک طرف مادے کی بقا کو پیش کرتا ہے اور دوسری طرف اس مادے کو تباہ کرنے والی فعال قوتوں کو۔ چنانچہ ان دونوں کے تصادم سے جو مشینی زندگی پیدا ہوتی ہے اسی سے وہ بے حسی منظر پر آئی ہے جس سے آج ہر شخص دوچار ہے۔ سجاد نقوی آتنا کم لکھتے ہیں کہ نیا افسانہ تخلیق ہونے تک ان کا نام قاری کے ذہن سے محو ہو جاتا ہے۔ شاید اسی لئے ان کا نام باقاعدہ افسانہ نگاروں میں نہیں لیا جاتا

تجرید اور علامت کے عدم فروغ کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ عوام نے انہیں قبولیت کی سند عام تا حال عطا نہیں کی ۱۹۷۰ء میں افسانہ نگار بے چہرہ کردار اور بیانیہ اسلوب کے افسانوں میں خاصی کمی آگئی دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ انور سجاد نے اپنی طرز خاص کی تجرید نگاری میں کوئی قابل ذکر افسانہ نہیں لکھا اور رشید امجد نے "پہنی ہوئی پہچان" جیسے افسانوں سے واضح طور پر "قطرہ سمندر قطرہ" انداز کے افسانے کی طرف مراجعت کی۔ منصور قیصر نے "مرتے سورج کی آواز" میں تجرید کا ذائقہ چکھنے کی کوشش کی لیکن جلد ہی تائب ہو گئے۔

آزادی کے فوراً بعد کردار کے افسانوں کا سیلاب سا آگیا تھا۔ ۱۹۷۰ء میں سماجی اور معاشرتی مسائل پر خاصی بڑی تعداد میں افسانے لکھے گئے۔ لیکن کردار کے افسانوں میں حیرت انگیز کمی نظر آتی ہے۔

صرف اے حمید (امرتسر کا ماسٹر نشار) لطیف کاشمیری (رسل جو) اور رفیہ فصیح (بڑماں) نے چند کردار تخلیق کئے اور یہ کردار اپنی انفرادی خوبیوں کی بنا کر متاثر کرتے ہیں لیکن مسز ڈین۔گڈریا۔ٹوبہ ٹیک سنگھ پرتلی جان وغیرہ کے معیار کا ایک کردار بھی پیدا نہیں ہو سکا۔ سماجی اور معاشرتی مسائل پر ہمارے افسانہ نگاروں کا ردعمل متنوع اور گوناگوں ہے اور کئی چھوٹے چھوٹے واقعات پر عمدہ افسانے تخلیق ہوئے۔ مثال کے طور پر حفیظ رحمی نے مشرقی خواتین کے ولایت جانے اور مغربی اقدار سے متصادم ہونے کے موضوع پر ایک اچھا افسانہ لکھا "وہ کہ بس پاک ہوگئے" مغربی معاشرے کی جنسی آزادی سے ذہنی سطح پر متاثر ہونے والی ایک مذہب پسند عورت کا افسانہ ہے۔ ریاض میرزا نے "سحر" میں اس المیئے کو پیش کیا ہے جب فن خواہی کی تفریح کا بن جاتا ہے اور فن کار عوامی مقبولیت پانے کے باوجود معاشرے میں کوئی اعزازی مقام حاصل نہیں کر پاتا "سحر" کا استاد عاشق علی خان زندگی کی شکست سے اس وقت دوچار ہوتا ہے جب میوزک کنسرٹ میں انعام پانے کے باوجود لوگ اسے محض "میراثی" تصور کرتے ہیں۔ لیکن وہ زندگی سے شکست نہیں کھاتا بلکہ تحسین کی ایک صدا پر زندہ ہے جو شکستہ منڈیروں پر بچھڑی ہوئی کونج کی طرح اس کی راہ دیکھ رہی ہے اور کہہ رہی ہے کہ

"میرے موسیقار۔ میرے سائیں۔ تم کہاں ہو؟"

انور عنایت اللہ نے "زمین و آسمان" میں روحانی قدروں پر مادی قدروں کی یلغار کو موضوع بنایا ہے جب باپ اور بیٹے کے درمیان ایک نسل کی فصیل حائل ہو جائے تو "زر وپیہ" تخلیق ہوتا ہے۔ آثم میرزا نے اس افسانے میں ایک ہلکے سے توقف سے المیہ ابھارا ہے۔ خالد ابراہیم کے ہاں شعور کی رو میں بہہ کر لکھنے کا رجحان نمایاں ہو رہا ہے۔ "بغیر منہ کی مکھی" اس کی مثال ہے۔ منصور قیصر افسانے میں اظہار و بیان کے نادر تجربات کرتے ہیں "آوازوں کے مگرمچھ" میں بھی انہوں نے ایک دلچسپ تجربہ کیا ہے۔ اس افسانے میں کوئی کردار نہیں۔ صرف اطراف و جوانب سے آنے والی آوازوں سے طنزیہ ابھرا ہے اور شدت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب آواز بے صدا اور انسان بے سمت ہو جاتا ہے۔ اور زندگی کے تمام مسائل کمپیوٹر کی مدد سے حل ہونے لگتے ہیں۔ ستار طاہر نے "موت کا روشن چوک" میں مرنے والی عورت کے آخری لمحات کے پس منظر میں بیٹی کی شادی کے المیہ کو بیان کیا ہے۔ "چولہے کی راکھ" میں اجمل نیازی نے دیہات میں پرورش پانے والی سازشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ اور ایک ایسی لڑکی کی کہانی لکھی ہے جو الزام کی آگ میں جلتے جلتے اپنے محبوب کی قبر تک پہنچ جاتی ہے۔ سید باقر علیم نے "غنڈہ" میں معاشرے کے اس پہلو کی نشاندہی

کی ہے جب برائی کی پشت پناہی سرمایہ کرتا ہے اور خیر کا جگنو دم توڑ دیتا ہے۔ "شب شور" کے بعد "غنڈہ" باقر علیم کی عمدہ تخلیق ہے۔

سماجی اور معاشرتی مسائل کی طرف زیادہ توجہ کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ رومانی افسانے پر بتدریج زوال آتا جا رہا ہے۔ چنانچہ گزشتہ سال محبت کا موضوع زیادہ مقبول نظر نہیں آتا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اور جمیلہ ہاشمی نے جنسی محبت پر "پتھر" اور "زہر کا رنگ" مختلف لاافلاع افسانے لکھے۔ ان افسانوں میں محبت محض وسیلے کے طور پر استعمال کی ہوئی ہے۔ اور کرداروں کے انوکھے گوشے نمایاں کرنے میں معاونت کرتی ہے "خالی ہاتھ" میں نگہت میرزا نے اور "ہار" میں آغا سہیل نے محبت کا افلاطونی تصور پیش کرنے کی کوشش کی یہ دونوں افسانے نوجوان قاری کو بہت متاثر کرتے ہیں۔ جن افسانہ نگاروں نے معاشرے گرد و پیش سے ڈھلی ڈھلائی کہانی تلاش کرنے کی کوشش کی ان میں خدیجہ مستور (سودا) مسعود مفتی (واپسی)۔ منیر احمد شیخ (قیمتی آدمی) اور فرخندہ لودھی (لوٹیاں) کو اہمیت حاصل ہے۔ مسعود مفتی کا افسانہ کسی مقدمہ کے روداد سے اخذ شدہ معلوم ہوتا ہے تاہم افسانہ نگار نے اسے اچھا افسانہ بنانے میں پوری تخلیقی لگن کا ثبوت دیا ہے۔ فرخندہ لودھی مشاہدے کے من و عن اظہار سے گریز کرنے لگی ہیں۔ افسانے پر ان کی فنکارانہ گرفت زیادہ مضبوط ہو گئی ہے۔ "سودا" میں شکار کی شخصیت واقعاتی اظہار میں کھو جاتی ہے۔ "قیمتی آدمی" میں واحد متکلم نے پٹی ہوئی بیوروکریسی کے ایک ٹائپ کردار کے خلاف ذاتی نفرت کا اظہار کیا ہے اور یوں غیر جانبداری واضح نہیں ہوتی۔

۱۹۷۰ء کے دوران بیشتر ادبی رسائل مثلاً نقوش۔ اوراق۔ سیپ۔ ماہ نو۔ نیا دور۔ الشجاع۔ افکار اور فنون وغیرہ نے افسانے کی اشاعت کی طرف خصوصی توجہ دی۔ اور اردو ادب کو کئی نئے افسانہ نگار دیئے۔ نئے لکھنے والوں کے ہاں کہانی کو اظہار کا میڈیم بنانے عمدہ سلیقہ نظر آتا ہے۔ ان کی ذراسی توجہ سے اردو افسانے کو نئے معمار مل سکتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ نیا افسانہ نگار پرانے افسانہ نگار سے زیادہ ہوشمند۔ باشعور اور قد آور نظر آتا ہے۔ اس کے ہاں سوچ کا زاویہ الگ اور اظہار کا انداز متنوع ہے۔ اس ضمن میں اکرام اللہ "محتاج" اور "پل اور نقلی چوکیدار"، رباب عائشہ "جذبے کا سفر" اور "خاک کے آس پاس"، منشا یاد "تیرھواں کھمبا"، سلیم الظفر "کالی رات کی آواز"، اجمل نیازی "بجھتے کی راکھ"، اسحاق قریشی "مسافران جلیل"، اقبال قریشی "جاگتی گلیاں"، انور رشید "دو قدم کا سفر"، سلیم خان گمی "دلن"، زہرہ جبیں "کتیا"۔ بالخصوص پیش کئے جا سکتے ہیں۔ "اوراق" نے کہانی نمبر پیش کیا اور اس میں "سوال یہ ہے" کے تحت اردو افسانے پر ایک مذاکرہ شائع کرنے کا اہتمام کیا۔

اردو افسانے کے فروغ میں "نقش" ایک عرصے سے خدمات سرانجام دے رہا ہے۔ گزشتہ سال بھی اس عمدہ افسانوں کا انتخاب باقاعدگی سے پیش کیا اور کئی گم شدہ افسانوں کی تجدید اشاعت کی۔

افسانہ رسائل کی مقبول ترین صنف ہے لیکن افسانوں کے مجموعے بالعموم ناشر کی توجہ نہیں کھینچ رہے۔ اس سال افسانوں کی جو کتابیں خصوصی اہتمام سے شائع ہوئیں ان میں منیر احمد شیخ کا مجموعہ "لمحے کی بات" اور انور سجاد کا مجموعہ "اشعارے" اہم ہیں۔ ان دونوں کتابوں کی اشاعت پر رونمائی کی تقریبات بھی منعقد ہوئیں جن میں افسانہ نگاروں کی انفرادی خصوصیات کا جائزہ لیا گیا۔ انور سجاد پاکستان میں نئے طریق اظہار کی علامت ہے لیکن ان کے مجموعے کی کامیابی میں عدم ابلاغ کی خلیج حائل ہے۔ منیر احمد شیخ کے ہاں سوچ کا انداز ہمہ پہلو ہے۔ پی پی ایل ۷۶ء۔ (۵) صفر مال اور یا بولیس کی اشاعت پر انہیں خاصی شہرت حاصل ہوتی ہے۔ قیوم راہی کا مجموعہ "تیسری آیا" ایک ایسے افسانہ نگار کی کتاب ہے جس کا فن کمال کی منزل کی طرف تیزی سے گامزن ہے۔ اور جن کے مستقبل سے عمدہ توقعات وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ "تیسری آیا" کی انفرادی خصوصیت یہ ہے کہ اس پر سجید اور حوصلہ افزا اور فیاضانہ تبصرے شائع ہوئے۔ احسان ملک کا مجموعہ "رات کی پکار" کی اشاعت بھی اسی سال ہوئی۔ اس کتاب سے دیہاتی معاشرے کی آگہی کے نئے زاویے سامنے آتے ہیں۔

تنقید کے ضمن میں بعض اہم ناقدین نے افسانے پر کئی خیال انگیز مضامین لکھے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے افسانے کے تخلیقی نقوش فن کے حوالے سے متعین کئے۔ شہزاد منظر نے "افسانے میں رمز و علامت" غلام حسین اظہر نے "اردو افسانہ کا نفسیاتی دبستان" اور سلیم اختر نے "اردو افسانہ میں عورت" کے عنوان سے عمدہ مقالات لکھے اور افسانے کی کئی جہتوں کو روشنی عطا کی۔ افسانے میں دیہات کی پیشکش میں دیہات نگاری کے بعض نمائندہ افسانہ نگاروں کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی۔ تنقید میں افسانہ نگاروں کا خصوصی مطالعہ ایک رجحان کی صورت میں ابھرا۔ عارف عبدالمتین "صادق حسین" کا۔ نذیر احمد نے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کا۔ ستار طاہر نے غلام عباس کا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے نسیم درانی کا۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے "عرش صدیقی" کا۔ سید قاسم محمود نے "ریاض میرزا" کا۔ رشید نثار نے "رشید امجد" کا اور غلام الثقلین نقوی نے فرخندہ لودھی کے فن کا عمدہ تجزیاتی مطالعہ کیا ہے اور ان افسانہ نگاروں کے فن کے انفرادی گوشے نمایاں کئے ہیں۔ امید کہ تنقید کا یہ سلسلہ مزید وسعت اختیار کرے گا۔

پاکستان کی زندگی میں ۱۹۷۰ کا سال نہایت اہمیت رکھتا ہے۔ ایک طویل عرصے کی خاموشی

کے بعد فرد کو تحریر و تقریر کی آزادی ملی - سیاست کا قافلہ بنیادی جمہوریت سے حقیقی جمہوریت کے خواب کی عملی تعبیر کی طرف روانہ ہوا - ملک میں پہلی دفعہ آزادانہ انتخابات ہوئے - زندگی کے مسائل پر کھل کر بحثیں ہوئیں نئی وضع کے رسائل معرض وجود میں آئے - اور عوامی دلچسپی کو برقرار رکھنے کے لئے وہ تمام مواد مہیا کیا گیا جس سے شدید ذہنی تناؤ کا اخراج ہوا - عامتہ الناس کا حقیقی جمہوریت کا خواب سیاسی وجوہ کی بنا پر شرمندہ تعبیر نہ ہو سکا اور فرد کو ایک ایسے نئے تجربے سے گزرنا پڑا جس کا تصور پہلے ممکن نہیں تھا - پاکستان کا ادیب سیاست اور زندگی کی ان تیز رودؤں سے عملی طور پر گزرا - چنانچہ قلم کے بہت سے دھنی جو ۱۹۷۰ سے پہلے علامتی اور تجریدی اظہار کی راہ پر گامزن ہو چکے تھے ایک مرتبہ پھر ابلاغ و اظہار کے مستقیم وسیلوں کو عمل میں لانے پر آمادہ ہو گئے - المیہ یہ ہوا کہ ادیب جو کسی سیاست کا آلہ کار نہیں بنتا اس تصادم میں عملی طور پر شریک ہوا تو اسے شکست خواب کے عمل سے بھی گزرنا پڑا - چنانچہ وہ ذہنی مایوسی سے ایسا دوچار ہوا کہ ابھی تک سنبھل نہیں سکا - اردو افسانے میں اس کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے - تاہم یہ تجربہ ابھی تخلیقی کٹھالی میں ابال کھا رہا ہے اور کچھ عرصے کے بعد شاید یہ تجربہ کسی عظیم افسانے کی صورت میں ظاہر ہو جائے - اس سب کے باوجود ۱۹۷۰ کا سال تخلیقی اعتبار سے بے حد زرخیز ثابت ہوا - اس سال میں شائع ہونے والے افسانوں کا مقابلہ اگر گزشتہ سالوں کے افسانوں کے ساتھ کیا جائے تو مقدار اور معیار دونوں زاویوں سے وقیع نظر آتا ہے - سب سے حوصلہ افزا بات یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء میں نئے لکھنے والوں کی خاصی بڑی تعداد منظر عام پر آئی - ان کی آمد اردو افسانے کے دور زریں کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتی ہے ۔

۱۹۷۱ء کے افسانے

جس طرح ۱۹۷۱ء کا سال ۱۹۷۲ء کے سال کے ساتھ پُشت ملائے کھڑا ہے اور اپنی حدّت و حرارت نئے سال کو منتقل کر رہا ہے۔ اسی طرح ۱۹۷۱ء کے افسانے نے ۱۹۷۰ء کے افسانے سے بہت سے اثرات قبول کئے ہیں اور زیر جائزہ سال سابقہ سال کے افسانے کی ہی ایک اور توسیع نظر آتا ہے تاہم یہ افسوسناک حقیقت نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ اس صنف کے بیشتر نامور مصنفین گزشتہ سال بھی منقار زیر پر ہی رہے اور انہوں نے اردو ادب کو ایک بھی اچھا افسانہ نہیں دیا۔ بلکہ اب شاید وقت وہ آگیا ہے کہ بیشتر نامور افسانہ نگاروں کی غیر حاضری کھٹکنے لگی ہے اور نئی نسل کی رہنمائی نہیں ہو رہی۔ اس نسل کے افسانہ نگاروں میں صرف غلام عباس ہی ایک ایسا فن کار ہے جو اپنی زندگی کا ثبوت طویل وقفوں کے بعد بھی دے دیتا ہے یوں بھی غلام عباس کے ہاں تخلیقی الاؤ زیادہ تیز نہیں اور وہ مشاہدے کو اتنا وقت ضرور دیتے ہیں کہ وہ داخلی ردعمل کی آنچ میں پوری طرح پک جائے اور سدا بہار پھل کی طرح ٹپکنے کے لئے بے تاب ہو جائے۔ ۱۹۷۰ء میں ان کا افسانہ سیاسی طنز کی طرف متوجہ ہوا اور انہوں نے "دھنک" اور "بحک" کے عنوان سے دو عمدہ افسانے لکھے۔

امسال غلام عباس کا صرف ایک افسانہ "نواب صاحب کا بنگلہ" شائع ہوا۔ اس افسانے میں وہ پھر اپنی پرانی فارم کی طرف لوٹ آئے ہیں۔ ان کے افسانے کا صحت مند پہلو یہ ہے کہ وہ افسانے کے بنیادی عنصر "کہانی پن" کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے اور قاری کو آخری لمحے تک اپنی گرفت میں رکھنے کے لئے تحیّر (SUSPENCE) کی تخلیق پوری چابکدستی سے کرتے ہیں۔ "نواب صاحب کا بنگلہ" میں یہ تحیّر بدرجہ اتم موجود ہے۔ نواب شمصام الدولہ یادگار زمانہ قسم کے لوگوں میں سے ہیں۔ کفایت شعاری سے گزر بسر کرتے ہیں۔ نہ موٹر، نہ بگھی، نہ گھوڑا۔ صرف ایک بنگلہ ہے جس کے تین بیڈروم بند پڑے ہیں۔ لیکن ان کا شجرۂ نسب نادر شاہ افشار سے ملتا ہے اور وہ معزّزین

شہر میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کی خاندانی وجاہت سے زیادہ ان کا بنگلہ ایک چور کی توجہ کھینچتا ہے اور جب اسے نواب صاحب کی تجوری سے خاندانی شجرہ اور نکاح نامہ کے سوا اور کچھ نہیں ملتا تو شدید مایوسی کا شکار ہوتا ہے۔ تپائی کی ٹھوکر سے کھڑ کا ہوتا ہے۔ آواز سن کر نواب صاحب جاگ اٹھتے ہیں اور توشہ خانے سے چور کو پکڑ لیتے ہیں۔ نواب صاحب چور کی کہانی سن کر کہتے ہیں۔

"کیا تمہیں یہ ڈر نہیں کہ" میں تمہیں پولیس کے حوالے کر دوں گا۔"

"ہرگز نہیں۔ کیونکہ مجھے یقین ہے معاف کیجئے گا آپ ایسی حماقت کبھی نہیں کریں گے...... شاید آپ مجھے چھ ماہ یا سال بھر کی قید دلانے میں کامیاب ہو جائیں مگر اس کے ساتھ ہی آپ کی ثروت، خاندانی وجاہت اور نام و ناموس کا پول بھی تو سارے شہر پر کھل جائے گا...... نواب صاحب صمصام الدولہ اور تہور یار جنگ بہادر کے بنگلے میں ایک بھی چیز تو نظر نہ آئی جو چرانے کے قابل ہوتی۔"

نواب صمصام الدولہ یہ ذلت قبول نہیں کر سکتے اور نواب بیگم سے گھر کا سارا نقد اثاثہ۔ پانچ روپے کا ایک نوٹ۔ لانے کے لئے کہتے ہیں۔

"کیا کیجئے گا اس نوٹ کو؟"

"بھئی۔ ایک دوست کو دینا ہے۔ بے چارہ بڑی مصیبت میں گرفتار ہے۔ جبھی تو ایسے ناوقت میرے پاس آیا ہے۔ جلدی کرو۔ نواب بیگم ! میں نہیں چاہتا کہ بے چارہ مایوس ہو کر میرے بنگلے سے خالی ہاتھ چلا جائے!"

افسانے کا بیانیہ غلام عباس کے مزاج کی طرح ہموار ہے۔ اس میں "آنندی کی ملائمت" "کن رس" کی نرم روی اور "اک کلٹنے والے کی خوش مزاجی بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے لیکن تاثر کا وہ ایک نقش جو غلام عباس کی اساسی خوبی ہے اور جو قاری کے ذہن پر ہمیشہ مرتسم ہو جاتا ہے۔ اس افسانے میں مرتب نہیں ہوتا۔ "نواب صاحب کا بنگلہ" اس لئے اہم ہے کہ اسے غلام عباس نے لکھا لیکن یہ غلام عباس کے وقیع ترین افسانوں میں شمار نہیں ہوتا۔

ماضی قریب میں الطاف فاطمہ نے پروفیشنل لڑکیوں کے مسائل پر کئی کامیاب افسانے لکھے ہیں وہ نسوانیت کے ناتے سے ان لڑکیوں کے جذبات اور نفسیات سے پوری طرح واقف ہیں۔ "ویران سینہ" میں انہوں نے اسی طبقے کے ایک دوسرے زاویے کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ اور یہ ہے

"شادی شدہ برسرِ روزگار عورتوں کا مسئلہ" یہ ان عورتوں کا افسانہ ہے جو شادی شدہ ہونے کے باوجود سال کے صرف چند مہینے اپنے خاوند کے گھر بطور مہمان بیوی کے گزارتی ہیں۔ اس طبقے کا نمائندہ کردار زہرہ ہے اس کا مجلسی نام مسز شجاع ہے۔ زہرہ نے اپنے گرد بے شمار قسم کے مصنوعی جالے بُن رکھے ہیں۔ اس نے اپنی محرومیوں کے ازالے کے لیے شادی پورے کروفر۔ مایوں۔ ابٹن۔ مہندی۔ چوتھی چالوں اور گود بھرائی کی رسوم سے کروائی تھی۔ لیکن اپنی ملازمت سے محض اس لیے چھٹی ہوئی ہے کہ اسے مردفات پر بھروسہ نہیں۔ خدا جانے کب بدل جائے۔ وہ خاوند کے گھر میں اس لیے نہیں رہتی کہ اس سے بڑی ذمہ داریاں سر پہ آ پڑتی ہیں۔ زہرہ ایک ایسا کردار ہے جس کے نسوانی پیکر میں مردانہ مزاج پرورش پا رہا ہے اور جو ماحول پر چھا جانے اور زمانے کا رجحان بدلنے کی قوت بھی رکھتی ہے۔ وہ ہر سنجیدہ بات کا متضاد پہلو دریافت کر کے اپنی انفرادیت تسلیم کروانے کی کوشش میں مصروف رہتی ہے اور یوں اپنے مشنز جذبے کو فتح کے احساس سے سرشار رکھتی ہے۔ الطاف فاطمہ نے زہرہ کے کردار کے منفرد زاویوں کو بڑی فن کاری سے گرفت میں لیا ہے اور اردو ادب کو ایک نیا، مکمل اور متحرک کردار دیا ہے۔

افسانہ "جاگتے رہو" رفعت مرتضےٰ نے لکھا ہے جو پہلے رفعت میرزا کے نام سے معروف ہو چکی ہیں۔ افسانے کا راوی ظفر۔ جو "میں" کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور مرکزی کردار عالیہ۔ جو بکتی پینے سوئمنگ پول کے کنارے اونگھتی آنکھوں سے ہر نئے آنے والے کو دیکھ لیتی ہے پاکستانی ہیں لیکن افسانے کے عمل کی سرزمین امریکہ ہے اور یہ ان پاکستانیوں کا افسانہ ہے جو قدروں کے زوال پر نوحہ نہیں پڑھتے بلکہ ان قدروں کی شکست کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ عالیہ جنسی لحاظ سے مشتعل لڑکی ہے۔ اسے امریکی عاشق ڈوان بریڈلے چھوڑ کر جا چکا ہے۔ ظفر جنسی لحاظ سے ایک اپاہج مرد ہے اسے اس کی بیوی دو سال ہوئے دھتکار چکی ہے یہ دونوں اپنے اپنے مرکز سے ہٹ چکے ہیں اور اب امریکی ریستورانوں۔ شراب خانوں اور کلبوں میں اپنی اپنی شامیں جھلکانے کے لئے بھٹک رہے ہیں اور ماضی کی حسرت ناک یادوں کو تھامے حال کے نیڈ و لم پر ہچکولے کھا رہے ہیں۔ عالیہ کے ذہن میں ہلچل اور طوفان ہے لیکن وہ اس قعرِ مذلت میں گر چکی ہے کہ اب طوفان پر قابو پانا ممکن نہیں۔ ظفر کے دل کی روشنی غائب ہے لیکن وہ کسی کرب میں مبتلا نہیں۔ اور "تو نہیں اور سہی —— اور نہیں اور سہی" کے اصول پر گامزن ہر شام نئے محبوب کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ دونوں کا سہارا شراب ہے چنانچہ زندگی سے شکست کھا کر جب یہ دونوں ہوٹل میں ملتے ہیں تو ظفر عالیہ کو اپنے خلوت خانے میں

لے آتا ہے جہاں وہ ایک رات میاں بیوی کی طرح گزارتے ہیں اور دوسری صبح ظفر کے باطن میں عالیہ کو اپنی ملکیت سمجھنے کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے۔ اسے خیال ہے کہ "ابھی وہ چلی جائے گی"۔ یہ خیال اس کے لئے بے حد اندوہناک ہے۔ اسے یوں لگتا ہے جیسے اس کی اپنی کوئی شے اس کی خواہش کے بغیر اس سے جدا ہو گئی ہے۔ مراجعت کا یہ جذبہ بے حد صحت مند ہے لیکن عالیہ شاید اس منزل سے بہت آگے جا چکی ہے۔ اس کے ذہن کے نہاں خانوں میں ڈون بریڈلے چھپا بیٹھا ہے اور وہ ہر مرد میں ہر ڈرائینگ روم میں۔ ہر خواب گاہ میں اسی کو تلاش کر رہی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ افسانے کے واقعات اور اس کے کرداروں پر رفعت مرتضٰی کی گرفت مضبوط ہے اور انہوں نے یہ افسانہ ایک بھرپور اور دل گرفتہ انداز میں یوں بیان کیا ہے کہ عالیہ کی خود شکستگی واضح ہو جاتی ہے۔ ایک گہرا تاثر پیدا کرتی ہے۔ لیکن اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ افسانہ نگار نے جنسی.... مناظر پر توازن اور فن کا لازمہ اخفا برقرار نہیں رکھا۔ اگر وہ اس قسم کے نازک مقامات پر وجاہت پسندی کے لئے مستقیم اظہار کی کوشش نہ بھی کرتیں تو اس افسانے کے تاثر پر کوئی فرق نہ پڑتا۔

غلام الثقلین نقوی بنیادی طور پر دیہات کا افسانہ نگار ہے۔ پچھلے چند سالوں میں اس کا افسانہ تخیل کی بے کراں وادیوں کی سیاحت کرتا رہا ہے۔ "بجلی اور راکھ" میں غلام الثقلین نقوی نے دیہات کی [illegible] کی جھلکیاں فطری رنگوں میں اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ان کے طرزِ خاص سے ہٹا ہوا افسانہ ہے اور اس میں محبت کے حوالے سے امیر و غریب کی ازلی آویزش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ یہ نہ کسی نقطۂ نظر کی فوقیت کو ظاہر کرتا ہے نہ ہی یہ ترقی پسند ادیبوں کی فارمولا کہانی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غلام الثقلین نقوی صرف کہانی بیان کرنے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ اس کے تار و پود میں نظریہ پیٹنے کی کوشش نہیں کرتے۔ "میلا برقعہ" میں انہوں نے غربت، بے کاری اور گداگری کی تثلیث کو موضوع بنا کر ایک عمدہ افسانہ تخلیق کیا اور انسان کی اس احتیاج کو نمایاں کرنے کی سعی کی ہے جس کا پلڑا اتن آسانی کی طرف جھک جائے تو وہ محنت سے کنارہ کش ہو جاتا ہے اور بچوں کو اپاہج بنا کر انہیں بھیک سے روزی حاصل کرنے کا وسیلہ بنا لیتا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں وہ ایک حقیقت نگار کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ ایک عرصے کے بعد غلام الثقلین نقوی تخیل کی محل سراؤں سے اتر کر پھر زمین پر آ گئے ہیں۔ زمین کی طرف ان کی دوبارہ مراجعت خوش آئند ہے۔ ان کا تیسرا افسانہ

"پلاسٹک کے پھول" ایک عام سا افسانہ ہے جس میں غلام الثقلین نقوی تو نظر آجاتے ہیں لیکن اس سے ان کے فن میں کسی نئے اضافے کی اطلاع نہیں ملتی۔

نگہت میرزا نے "گھر" اور "اس صدی کی عورت" میں معاشرے کی جامد اقدار اور انسانی عمل کی آزادی کو موضوع بنایا ہے۔ "گھر" کا مرکزی کردار ارجمند قدامت پسند ماحول میں پلی ہوئی وہ مثالی لڑکی ہے جس کی سیاہ بختی ایک طویل عرصے سے اپنی زندگی کی نیا کھے لئے کسی ایسے کھیون ہار کا انتظار کر رہی ہے جو آگے بڑھے اور پتوار تھام لے۔ وہ بوجھ ہی نہیں کنبے کی اعصاب شکنی کا باعث بھی بن چکی ہے۔ اور اب مسلسل طعنوں اور کوسنوں کا شکار ہے۔ یہ لمحات اس لڑکی کی سوچوں کو بغاوت پر آمادہ کرتے ہیں۔ اس کی قوتِ عمل اسے ایک فیصلہ کن قدم اٹھانے کی ترغیب دیتی ہے اور وہ معاشرتی دروازے سے داخل ہونے والے دولہا کا انتظار کئے بغیر اپنے گھر کی دہلیز عبور کرتی ہے اور ساتھ کی کوٹھی میں چلی جاتی ہے جہاں علی اکبر اسے زوجیت کے حصار میں لینے کے لئے منتظر کھڑا ہے۔ افسانے کا موضوع نیا نہیں۔ لیکن نگہت میرزا نے اس موضوع پر ایک معالج کی طرح نگاہ ڈالی ہے اور فن کے کیمیائی عمل سے اسے نیا پن عطا کر دیا ہے۔ نگہت میرزا کی معروضیت نے مرکزی کردار سے ہمدردی کا جذبہ پیدا کرنے، معاشرے کی کھوکھلی اقدار پر کاری ضرب لگانے اور انسان کے ذاتی فیصلے کی اہمیت کو اجاگر کرنے میں کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس افسانے میں گھر کا ماحول اپنے پورے تناظر میں سامنے آتا ہے اور رقت اور جذباتیت کا سستا جذبہ پیدا کئے بغیر وجود اور روح کی گہری خلیج کو پاٹ دیتا ہے۔

انور سجاد کا افسانہ "گنگرین" شاید اس انسان کی کہانی ہے جس کے وجود سے ملگجی تاریکی نے سائے الگ کر دیئے ہیں۔ شاید اُس معاشرے کی کہانی ہے (شاید میں نے اس لئے کہا ہے کہ علامتی افسانے کا صرف ایک زاویہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی جہتیں کثیر التعداد ہوتی ہیں اور ان میں سے ہر جہت کی دریافت قاری خود کرتا ہے) جس کے جسم کے اردگرد چھوٹی موٹی سیاہ بدلیاں پھیل گئی ہیں اور یہ بدلیاں زرد اور نارنجی رنگ سیاہی میں گھل کر سورج کے دائرے کو گڈمڈ کر دیتی ہیں اور سورج کچھ ایسی شکل اختیار کر لیتا ہے جیسے ان سب کی سانجھ بھینس کی دُم پر وہ ناسور جسے ماہرین گنگرین کہتے ہیں۔ انور سجاد نے کارڈ ٹمیک دمہ میں اس گھٹن کو موضوع بنایا تھا جو سیاسی جبریت سے پیدا ہوتی ہے۔ گنگرین اس جبریت کی ایک توسیع ہے اور یہ اس مرض کو سامنے لاتا ہے جو معاشرے

کے رگ و پے میں، اس کے خون میں اور اس کی روح میں سرایت کر چکا ہے۔ انور سجاد کا یہ افسانہ اس لئے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ بے نام کردار اور بے سمت ماحول کے باوصف اس افسانے میں واضح پس منظر اور چہرہ دار کردار کی نشاندہی ممکن ہے۔ ان کرداروں پر ہر شخص اپنا نام لکھ سکتا ہے۔ اپنا چہرہ دیکھ سکتا ہے۔ انور سجاد ایک عرصے سے استعارہ اور تجرید کے ادغام کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس کوشش میں انہوں نے ابلاغ کی ضرورت کو ہمیشہ نظر انداز کیا ہے۔ "گنگرین" میں انہوں نے شاید قاری کی اہمیت کو محسوس کر لیا ہے اور استعاروں کو گورکھ دھندوں میں لپیٹنے کی بجائے انہیں افسانے کی داخلی ضرورتوں کی علامت بنانے کی سعی کی ہے۔ شاید اسی لئے قاری مشاہدے کے استعاراتی بیان سے کرداروں کے منفرد زاویے بھی دیکھتا ہے اور انہیں پہچاننے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

محمد احسن فاروقی کا افسانہ "بھتنی لگتی ہے" عورت کی نفسیات کا ایک انوکھا زاویہ ہے۔ یہ افسانہ حیرت اور تجسس کی فضا میں آگے بڑھتا ہے اور آسیبی پس منظر کی گتھیاں کھولتا ہوا بالآخر فعال جنسی جذبے کی فوقیت پر ختم ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا افسانہ "اس سے تو اچھی ہے" ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جو کسی عورت سے نفرت نہیں کر سکتا۔ لیکن جو کسی عورت کی گرفت پر قادر بھی نہیں اور بقول احسن فاروقی "صرف بھنبھنا کر ہی رہ جاتا ہے"۔ جنسی گمراہی اس کے لئے ذہنی پریشانیوں کا باعث بن جاتی ہے اور بالآخر جذبات کے متلاطم سمندر میں ہچکولے کھاتا ہوا یہ کردار اس وقت آسودگی محسوس کرتا ہے جب اس کی شادی کر دی جاتی ہے اور ایک عورت بیوی کے روپ میں جنسی طوفان کو سکون مہیا کر دیتی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ایک عرصے سے ان کرداروں کا افسانہ لکھ رہے ہیں جن میں (SEX PERVERSION) کا رجحان نمایاں ہے۔ انہوں نے اس زاویے سے عورت اور مرد کی نفسیات کا گہرا مشاہدہ پیش کیا ہے۔ اردو افسانے میں سادہ حقیقت نگاری کا جو زاویہ احسن فاروقی نے رائج کیا ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے یہ کردار تخلیق نہیں کئے بلکہ ان کے ساتھ زندگی گزاری ہے۔ ان کے احساسات کو سمجھا اور ان کے جنسی مسائل پر غور کیا ہے۔ احسن فاروقی کے افسانوں میں جنسی مسائل کے اتنے زاویے ابھرے ہیں کہ ان سے برصغیر کی "کنزے رپورٹ" تیار کی جا سکتی ہے۔ ان کا سادہ بیانیہ اور حقیقت نگاری کا لہجہ کچھ اور افسانہ نگاروں نے بھی برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں سید ضمیر حسین سب سے زیادہ کامیاب ہیں۔ ان کا افسانہ "فاحشہ" اس

انداز کی عمدہ مثال ہے۔

"چاندنی رات میں سفر"۔ "دو گیت" اور پرانے جنگلوں میں ایک سفر" اے حمید کی رومانی یادوں کے افسانے ہیں۔ اے حمید نے پرانے جنگلوں اور املتاس کے باغوں کی سیر مشاہدے کے عمق سے کی ہے۔ اُس نے سفید گجروں اور نیلے بُندوں والی لڑکیوں اور جنوبی ہند کی سنہری چمکتی دھوپ اور لوبانی سلگتے قہوہ خانوں کو اپنے حافظے کے گلدان میں نئی رُت کے خوشبودار گلابوں کی طرح سجا رکھا ہے اور ان یادوں سے وہ ایک لذیذ افسانہ مرتب کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ بلاشبہ اے حمید نے بلوغت کی رومانی یادوں اور یوکلپٹس کی خوشبودار ٹہنیوں کو تازگی دے کر نوجوان جذبوں کو ہمیشہ آسودگی مہیا کی ہے لیکن اس کا فن کئی سالوں سے ایک جامد نقطے کے گرد ایک ہی نصف قطر کے دائرے کے گرد حرکت کر رہا ہے۔ اس نے نئے قاری ضرور بنائے ہیں لیکن پرانے قاری کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔ اور یہ ان کے فن کے عروج میں بڑی طرح حائل ہے۔

ابوالفضل صدیقی کی شہرت میں ان کے افسانوں "ستاروں کی چال" "دن ڈھلے" اور "باپ" کا بڑا حصہ ہے۔ انسانی زندگی سے سماج کی غفلت اور باپ سے نفرت کے خلاف بیٹے کی محبت کا ردِ عمل ایک ایسا موضوع ہے جس پر اردو ادب میں کئی اچھے افسانے لکھے گئے ہیں۔ ان جذبوں کے تضاد کو ابوالفضل صدیقی نے جس حقیقی تلخی سے لکھا ہے وہ انہیں ادب میں زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔ اب کچھ عرصے سے انہوں نے افسانے سے منہ موڑ کر ناول کی طرف سنجیدہ توجہ ارزانی کی ہے۔ "نیا دور" میں ان کا ایک ناول قسط وار چھپ رہا ہے۔ ہر چند اس کی ہر قسط اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور آئندہ قسطوں کے ساتھ مربوط بھی لیکن اس پر افسانے کی صنف میں کوئی رائے دینا مناسب معلوم نہیں ہوتا تاہم یہ کہے بغیر آگے بڑھنا ممکن نہیں کہ ابوالفضل صدیقی نے "ترنگ" میں ایک افیونی کی نفسیات جذباتی کیفیات اور ٹوٹے ہوئے نشے کو آسودگی بہم پہنچانے کے لئے مختلف حربوں کی کڑی آزمائش کو پورے فنی کرب سے مشاہدہ کیا ہے اور اسے تخلیقی رعنائی سے کہانی کی بنت میں شامل کیا ہے۔ چونکہ یہ حصہ زندگی کی صرف ایک فاش پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس کا آغاز۔ انجام اور نقطۂ عروج بھی ہے اس لئے اسے ایک مکمل افسانے کے طور پر بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اور اب ایک ایسے افسانہ نگار کا ذکر ضروری ہے جن کا نام آتے ہی بابل۔ نینوا اور قاہرہ

کی علام گردشیں آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ میری مراد میرزا ادیب سے ہے جن کا افسانہ "دیا اور چڑیا" ایک طویل غیر حاضری کے بعد منظرِ عام پر آیا ہے۔ "دیا اور چڑیا" نقطۂ نظر کی فوقیت اور مستقیم ابلاغ کا افسانہ ہے۔ اس میں مشاہدہ من و عن اظہار کی راہ پاتا ہے اور تخیل اس مشاہدے کے پیچھے پیچھے سرنگوں نظر آتا ہے۔ چنانچہ وہ زمانی فاصلہ پیدا نہیں ہوتا جو مشاہدے کو فن کے اونچے معیار پر پہنچا دیتا ہے اس افسانے کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار میرزا ادیب کے قلم پر اب بہت رنگ چڑھ گیا ہے اور اس پر ڈرامہ نگار میرزا ادیب غالب آ گیا ہے۔ میرزا ادیب کے اسلوب نے ترقی کی جو منازل طے کر لی ہیں اس کی جھلک افسانے میں نہیں ملتی، اس خیال کے پیشِ نظر مجھے یہ ان کی تازہ ترین تخلیق معلوم نہیں ہوتی۔

منیر احمد شیخ کا افسانہ "موج ہوا پیچاں" نفسِ امارہ کی بالادستی سے انسان کے داخل اور ماحول کے خارج سے پیدا ہونے والے تصادم کا عمدہ علامتی اظہار ہے۔ یہ افسانہ بڑی نرم روی سے عروج کی طرف بڑھتا ہے اور تاثر کی گہرائی کو برقرار رکھتے ہوئے ایک ہموار قوس بنا کر اختتام پر پہنچ جاتا ہے۔ منیر احمد شیخ کے بعض اختتامیے ABRUPT محسوس ہوتے ہیں۔ "موج ہوا پیچاں" میں ابتدائیہ عروج اور اختتام تینوں تاثر کی وحدت اور شدت کو بڑھانے میں ایک دوسرے کی معاونت کرتے ہیں۔ افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اس کا تناظر بدلا جا سکتا ہے اور ہر نئے تناظر میں اساطیر کا سہارا لیے بغیر علامتوں کی صداقت اور نئی معنویت دریافت کی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانہ کسی ایک ماحول یا ایک زمانے کو گرفت میں نہیں لیتا بلکہ یہ زمان و مکان کی تمام حدوں کو عبور کر جاتا ہے۔

قیوم راہی متوسط طبقے کی امیدوں اور ان کی نارسائیوں کا افسانہ نگار ہے۔ "سفید چادر کے نیچے" میں اس نے گنجان آباد محلے میں پروان چڑھنے والی سازشوں سے گریز کرنے والی فطری ذہنیتوں کو موضوع بنایا ہے۔ "تیسری آپا" کے بعد قیوم راہی نے یہ ایک اچھا افسانہ لکھا ہے۔ قاری اب اس کے موضوعات سے اتنا مانوس ہو گیا ہے کہ اس کا نام آتے ہی لبوں پر ایک خاص قسم کا ذائقہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ قیوم راہی نے اپنی یکسانیت کو برقرار رکھ کر اس تاثر کو مجروح ہونے سے ہمیشہ بچایا ہے۔ اس کا افسانہ "رنگین پردوں کے پیچھے" ایک ہلکا سا طنزیہ ہے۔

رشید امجد نے "ڈوبتے جسم کا ہاتھ"، "ٹوٹتا ہوا سانس"، "ریت پر گرفت" وغیرہ کئی افسانے

لکھے۔ ایک عرصے تک رشید امجد کا خیال تھا کہ وہ بٹی ہوئی شخصیت کے حوالے سے موجودہ دور کی منافقت کا پردہ چاک کر رہا ہے۔ اس کے صیغۂ واحد متکلم کے افسانے تو بالکل "آپ بیتی" کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ تاہم اس کے افسانوں کا وژن گدلا ہے اور بعض اوقات نفی یا اثبات کا پہلو مکمل طور پر سامنے نہیں آتا۔ متذکرہ افسانوں میں اس نے فرد اور ذات کا دُکھ نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ رشید امجد کے ہاں اچھا علامتی افسانہ لکھنے کی صلاحیت موجود ہے۔ قطرہ سمندر قطرہ کی تخلیق کے بعد اردو افسانہ ان سے بہت پُر امید ہے۔

نگہت حسن نے "لفظوں کا پُل صراط" میں دو لڑکوں اور ایک لڑکی کی محبت کا پیش پا افتادہ موضوع ایک مرتبہ پھر افسانے میں آزمایا ہے۔ سعدیہ ایک ایسی لڑکی ہے جس کی آنکھوں میں پیغام موجود ہے لیکن وہ لفظوں کا پل صراط عبور نہیں کر سکتی۔ احمد اس پیغام کو پڑھ لیتا ہے لیکن اس کی خاموشی کو غرور سمجھ کر نسوانی پندار کو شکست دینے کی سوچتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد سعدیہ کی زندگی میں احمد کا دوست جمال داخل ہوتا ہے اور اس سے شادی کر لیتا ہے۔ دونوں کی زندگی بس" یوں۔ یوں گزر رہی ہے۔ احمد اس تضاد سے واقف ہے لیکن وہ اب بھی اظہار قابل صراط عبور نہیں کر سکتی اور جمال کے گھر سے چلا جاتا ہے۔ جہاں زندگی کی یکسانیت سے اکتا کر سعدیہ کو طلاق دے دیتا ہے اور سعدیہ جس نے احمد کی محبت کا اعتراف تک کبھی نہیں کیا اس کے گھر روانہ ہو جاتی ہے۔ نگہت حسن نے افسانے کے آخری حصے میں اچانک پن پیدا کرنے کی عمدہ کوشش کی ہے لیکن وہ تحیّر جو افسانے کو پھلجھڑی کی طرح کھول دیتا ہے ابھر نہیں سکا۔ افسانے کا انجام چپٹا (FLAT) اور قدرے غیر فنکارانہ ہے۔

رضیہ فصیح احمد کا تعلق بنیادی طور پر حقیقت نگاری کے مکتبِ فکر سے ہے تاہم ان کے ہاں مشاہدہ حقیقت کی کاربن کاپی نہیں بلکہ یہ ہلکے رنگوں کا ایک ایسا تخلیقی نقش ہے جو ذہن پر ایک ذاتی تاثر کی چھاپ لگا دیتا ہے۔ "دفینہ" اور "سُرخ پلنگ پوش کی رات" میں انہوں نے زندگی کے دو عمدہ مشاہدوں کو افسانے کا روپ دیا ہے۔ اوّل الذکر کا موضوع سماجی احتیاج اور مؤخر الذکر کا جنسی آنچ ہے۔ ان دونوں افسانوں میں انسانی فطرت کی پیچیدگی اور نفسیات کی تہہ در تہہ کیفیت متنوع زاویوں سے سامنے آتی ہے۔ "سُرخ پلنگ پوش کی رات" میں وحشی جذبات کے بے باک

ہو جانے کا خطرہ ہر قدم پر موجود تھا لیکن رضیہ فصیح احمد نے پوری فنکاری سے ہیجانی مقامات کو ابتذال سے محفوظ رکھا اور افسانے کی تیز آنچ کو سرد ہونے سے بچا لیا۔

"دس آنکھیں" منصور قیصر کے سیاسی تاثر کا افسانہ ہے۔ انہوں نے ہند و پاک کی سیاسی چپقلش کو بلی۔ اس کے پانچ بچوں اور خونخوار کتے کے حوالے سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے منصور قیصر کی علامتیں اتنی واضح ہیں کہ افسانے میں کوئی فنی اخفا پیدا نہیں ہوتا اور تاثر کی سیدھی سڑک منزل مراد پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ بین السطور ایک زاویہ بلی کو اپنے بچوں سے محبت کا ہے اور اس میں منصور قیصر نے عمیق مشاہدے کا ثبوت دیا ہے جب لفظوں کا مفہوم بدل جاتا ہے اور ذہن نئے مفہوم کا ساتھ دینے پر مذبذب ہوتا ہے تو "گوریلیکس" جیسا افسانہ وجود میں آتا ہے۔ اس افسانے میں فرخندہ لودھی نے معاشرتی مسائل پر ایک محفوظ بلندی سے نظر ڈالی ہے۔ سلیم اختر کا افسانہ "مسٹر اینڈ مسز ۱۹۷۱ء" نیوراسس کی ایک عمدہ کیس ہسٹری ہے۔ گھریلو انتشار کی ہلکی ہلکی چنگاریاں، خاوند کی ذمہ داریاں اور دفاعی اعتبار سے غیر متوازن بیوی کی بدگمانیاں قاری کو متاثر کرتی ہیں۔ سلیم اختر کی تنقید نے نفسیاتی موشگافیوں کی طرف قدم بڑھایا ہے لیکن ان کا افسانہ اپنے پرانے مقام پر ہی کھڑا ہے۔ شاید تنقید میں ایک عمدہ مقام پا لینے کے بعد انہوں نے افسانے کی طرف مناسب توجہ دینا ضروری نہیں سمجھا۔

آثم میرزا نے ہمیشہ نچلے متوسط طبقے کے سماجی پس منظر پر ایک حساس فن کار کا ردِ عمل ظاہر کیا ہے۔ ان کا زاویۂ نظر یکسر اخلاقی ہے۔ اس لیے افسانے کا انجام بعض اوقات کسی موڑ کے بغیر آ جاتا ہے۔ "سچ کا زہر" میں اس نے اپنی اس روش سے ہٹنے کی کوشش کی ہے اور سیدھے سادے بیانیہ انداز میں تاثر کی گہرائی پیدا کی ہے۔

اب تک میں نے جن افسانہ نگاروں کا تذکرہ کیا ہے یہ کسی نہ کسی لحاظ سے اردو ادب میں ابھر چکے ہیں۔ گزشتہ سال اس صنف میں کئی نئے لوگ بھی ابھرے۔ ان میں ایک نام فریدہ میرزا کا ہے۔ اس کے دو افسانے "غبار" اور "جواب دیجئے" شائع ہوئے۔ فریدہ میرزا کے ہاں حقیقت اور تخیل آپس میں بے حد مربوط نظر آتے ہیں لیکن تخیل کے رنگ ذرا تیکھے ہیں۔ اس کے ہاں ایک رچا ہوا اسلوب اور سوچ کا منفرد زاویہ ہے۔ متذکرہ دونوں افسانوں میں خواب سازی کا رجحان نمایاں ہے۔ اخلاقی نقطۂ نظر کی فوقیت ظاہر کرنے کے لئے شکستِ خواب کا سہارا لیا گیا ہے جس سے ایک

عام قاری بے حد متاثر ہوتا ہے۔ فریدہ میرزا کے دو ابتدائی افسانوں سے اس کے مستقبل کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ریاض پرسوال نے "بدھ کا لاشہ" ویت نام کے پس منظر میں لکھا ہے اس مختصر افسانے میں جنگ سے شدید نفرت پیدا ہوتی ہے۔ انسانی رشتوں کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے اور انسان کی انسان کے خلاف بربریت پر خوف اور دُکھ کے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔ ریاض پرسوال کے ہاں ایک بڑے موضوع کو تکنیکی سادگی سے بیان کرنے کا سلیقہ نظر آتا ہے۔ مسرت لغاری کا افسانہ "کچھ تو کہیئے" فکرِ معاش سے بوجھل زندگی کی کہانی ہے۔ یہ اس روایت کی یاد دہانی ہے جب ایک طرف محبت ہوتی ہے اور دوسری طرف گیارہ وجودوں کی زندگی کا مسئلہ اور زنا کتخدا لڑکی وقت کے دوراہے پر ھٹکنے کی خواہش کے باوجود اپنے محبوب کو مثبت جواب دیئے بغیر والدین کے گھر کے گہرے کنوئیں میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ مسرت لغاری کے ہاں مسائل کے تجزیے کا ایک منفرد زاویہ ابھرتا ہے اور ان کا فن تیزی سے پختگی کی طرف قدم بڑھاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ییلی نیازی کا افسانہ "نیم کی خوشبو" صرف ایک تاثر ہے مگر بے حد گہرا اور فرحت افزا۔ انہوں نے کتابوں کے مطالعے سے ماضی کی یادوں کو عمدگی سے اُبھارا ہے۔

عسکری حسن کا افسانہ "کہانیوں کی داستان" زندگی کے چلتے پھرتے واقعات کا سفرنامہ ہے۔ لیکن یہ واحد متکلم کا اپنا افسانہ نہیں۔ اس میں کوئی ایک مرکزی کردار یا گتھا ہوا قصّہ بھی نہیں ہے بلکہ یہ متنوع تاثرات کا بیانیہ ہے۔ افسانہ نگار ایک گوشے میں کھڑا ہو کر زندگی کا مشاہدہ کر رہا ہے اور جو کچھ اس کی آنکھیں دیکھتی اور شعور سوچتا ہے وہ انہیں اسی ترتیب سے بیان کرتا جاتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار واقعات کی یہ سب شعاعیں صرف ایک مرکزی نقطے کو روشن کرنے کے لئے جمع کرتا ہے اور وہ ہے موجودہ دور کی مایوسی۔ ناآسودگی اور عدم اطمینانی اور یہ اس افسانے کے اختتام پر یوں ظاہر کیا گیا ہے۔

"میں تھک گیا ہوں۔ لوگ تھک گئے ہیں۔ ہم سب تھک گئے ہیں۔ ہم خاموشی سے سب کچھ کر رہے ہیں۔ لوگ گناہوں پر شرمندہ ہیں۔ لوگ نیکیوں پر خوش نہیں ہوتے لوگ جو ملتے ہیں نہ لڑتے ہیں۔ لوگ جو ہنستے ہیں نہ روتے ہیں۔ کوئی بھی ایسا نہیں جو ہنستے ہنستے رونے لگے اور پھر روتے روتے ہنس کر کہے یہ خوشی کے آنسو ہیں۔"

اکرام اللہ کا افسانہ "جنگل" فضا اور تاثر کا افسانہ ہے۔اس میں ایک ایسے نوجوان کی ذہنی کیفیت دکھائی گئی ہے جو جنگل میں کھو گیا ہے جو پگڈنڈیوں سے رہنمائی حاصل نہیں کر سکتا اور جنگل کے گھیرے میں ہی مرجاتا ہے۔ افسانے میں مشاہدے کی صداقت اور ذہن کی سلگتی ہوئی کیفیت فنکارانہ شان سے ابھرتی ہے۔ اسد محمد خان کا افسانہ "باسودے کی مریم" کردار کا افسانہ ہے۔ ایک ایسا کردار جس کے دل میں مکّہ اور مدینہ آباد ہے۔ نبی جی کے پیار کا چمن کھلا ہوا ہے۔ اس کا بیٹا ممد بیمار ہوجاتا ہے۔ حج کے لئے جمع کئے ہوئے روپے خرچ ہو جاتے ہیں۔ بیٹا مرجاتا ہے۔ اور اسے یہ دکھ ستانے لگتا ہے کہ حج کے روپے علاج پر ضائع ہو گئے اور وہ حج نہ کر سکی۔ چنانچہ محرومی کا احساس لئے ہوئے مرجاتی ہے باسودے کی مریم خیر کا مثالی کردار ہے اور اسے پڑھ کر "حج اکبر" کی نوکرانی کا کردار یاد آجاتا ہے۔ انوار علیگی کا "ٹوٹا ہوا آدمی" تاجر معاشرے کا ایک نمائندہ کردار ہے یہ اس پستی کو سامنے لاتا ہے جب بیوی شوہر کی کفیل اور شوہر بیوی کا دلال بن جاتا ہے۔ مشرف احمد کا "سر راہگذر" انسان کی اس تن آسانی کو سامنے لاتا ہے جو ذہن پر حاوی ہو تو مستقل روگ بن جاتی ہے۔ نزہت نوری کے "آخری سمندر" میں روح کی بے چینی اور ذہن کی الجھن۔ ایک مثالی زندگی کی جستجو بن گئی ہے۔ اس زمانے میں سمندر کے تلاطم سے انسان کا ہرجائی پن ظاہر کیا گیا ہے۔ سمندر مرد کی علامت ہے جو ہر آنے والی نئی کشتی کے لئے آغوش وا رکھتا ہے۔ نزہت نوری نے انسان کے ہرجائی پن سے خود آگہی کو بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔ شمیم جواروی نے "حریفِ آتشِ جسم" میں ایک غنڈے کی عمدہ عکاسی کی ہے جس کی آتشِ جسم ہر لڑکی کو اپنے قابو میں لینے کے لئے برقرار ہے۔ لیکن بانو اس آگ کی حریف بن جاتی ہے۔ سسرال سے روٹھی ہوئی بانو نغمۂ حسن نہیں تھی۔ اس کا چہرہ سیاہ فام تھا اور جسم کسا کسا اور اس نے سلامت کے دل میں جنسی آگ کو برانگیختہ کر رکھا تھا لیکن بانو اپنی حفاظت کرنا جانتی تھی۔ اسے اپنے آپ پر اعتماد تھا۔ اس لئے وہ سلامت کا اکیلا میں سامنا کرنے سے بھی گریز نہ کرتی۔ لیکن جب سلامت نے گاؤں میں یہ افواہ پھیلادی کہ بانو کو خاوند کے بغیر کی زندگی نے ڈس لیا ہے تو وہ اپنے پندار کو سہارا نہ دے سکی اور منہ اندھیرے اپنے سسرال چلی گئی اور ٹلکتے کا مانا ہوا غنڈہ سلامت یوں محسوس کرنے لگا جیسے دو تین راتوں سے سویا نہیں۔ شمیم جواروی کے ہاں افسانہ لکھنے کا بنگالی اسلوب موجود ہے۔ اس کے ہاں واقعات، ماحول اور مشاہدے کی کڑیاں آپس میں بے حد مربوط ہیں لیکن شاید طوالت بے جا ہے اس لئے افسانہ بہت

سے فالتو بوجھ کے نیچے دب جاتا ہے اور تاثر کی پوری گہرائی پیدا نہیں کرتا۔ قدسیہ انصاری کا "سورج مکھی" کا موضوع وہی سدا بہار محبت جو حرزِ جاں بنتی ہے تو یادوں کے کئی سورج مکھی کھلا دیتی ہے۔ سورج مکھی میں محبت کی کوئی نئی پرت یا اظہار کا کوئی انوکھا زاویہ سامنے نہیں آ سکا۔ افسانے پر جوانی کی ناپختہ جذباتیت چھائی ہے اور بے اختیار شفیق الرحمٰن ٹائپ کی محبت یاد آ جاتی ہے۔ قدسیہ انصاری کے ہاں احساس کی نزاکت اور تاثر کی گہرائی ملتی ہے اور وہ "سرخاب کا جوڑا" میں ایک بہتر افسانہ نگار کے طور پر ابھرتی نظر آتی ہے۔ نذر الحسن صدیقی کا افسانہ "تین روپ ایک آواز" ایک ایسے کردار کی کہانی ہے جسے زندگی نے کسی قدم پر سہارا نہیں دیا چنانچہ ناکامی کے اس کنوئیں سے ایک اور کردار برآمد ہوتا ہے۔ محرومی اس مرحلے پر بھی ساتھ نہیں چھوڑتی اور اس کے داخل سے معصیت نکل کر اس کے خارج پر قابض ہو جاتی ہے۔ لیکن زندگی کی ناکامی پھر بھی محیط رہتی ہے۔ اس مقام پر کردار کا تیسرا روپ سامنے آتا ہے اور ساری زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس افسانے پر احساس کے کہرے کی ایک دبیز چادر تنی ہوئی ہے۔ رافعہ ایک ناتواں تنکے کی طرح ہچکولے کھا رہی ہے تاہم اس کا دھیما دھیما غم اور لطیف مایوسی قاری کو متاثر کرتی ہے احمد یوسف کے ہاں اظہار کا شاعرانہ سلیقہ نئے پن اور تخلیقی رعنائی کا پتہ دیتا ہے۔ وہ مشاہدے کو مستقیم زاویے سے بیان کرنے کی بجائے اس کا فن کارانہ موڑ دریافت کرتے ہیں۔ "سنگین کے دو کنارے" میں انہوں نے تجریدیہ نگاری کے ساتھ ساتھ شاعرانہ اسلوب کا ایک اچھا تجربہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے ملاحظہ ہوں۔

> "رات برف کا فرغل اوڑھے تاریک گلیوں میں ٹھٹھر رہی تھی۔ کچے اور شکستہ حال مکانوں کے چراغ شام ہی سے دم سادھ کر اپنی اپنی دھڑکن پر چونک چونک جاتے تھے۔ کھلی ہوئی نالیوں کے بلبلے اندھیرے میں تعفن زدہ چیخیں بلند کر رہے تھے ..... گھر سے نکلا تھا تو آسمان کے سینے پر سورج کا تمغہ چمک رہا تھا ..... مختلف مرغوبات کی پٹڑیاں بدلتے بدلتے دھوپ مرجھا گئی۔

گزشتہ سال احسان ملک، خواجہ اعجاز احمد بٹ اور ریاض سوجانوی نے مختصر ترین صورت میں افسانہ لکھنے کی کوشش کی۔ یہ صورت لطیفے کی طرح ذہنی تشنج کو آسودگی تو مہیا کرتی ہے لیکن وہ تاثر

جو ایک مکمل افسانے سے پیدا ہوتا ہے۔ ترتیب نہیں پاتا۔ شاید اسی لئے یہ کوشش طنز و مزاح کے بغیر کامیابی سے ہم کنار نہیں ہو سکی۔

گزشتہ سال "بنگلہ دیش" کی تحریک نے انسانی زندگی میں خلل ڈال کر نسلی منافرت، حیوانیت اور علیحدگی پسندی کے رجحان کو فروغ دیا۔ چنانچہ زندگی کے بے شمار واقعات ظہور میں آئے اور ان پر افسانہ نگاروں کا ردِ عمل ظاہر ہوا۔ ان واقعات کا تاثر ابھی تازہ ہے بلکہ یہ زخم سقوطِ ڈھاکہ کے بعد کچھ اور گہرے ہو گئے ہیں اور انسانیت سوز واقعات کا کسی بڑے افسانے کا موضوع بننا شاید قبل از وقت معلوم ہوتا ہے لیکن چند ایک افسانے انفرادی نوعیت کے سامنے آئے ہیں اور ان کا تذکرہ ضروری ہے
غلام محمد کا افسانہ "ایک شخص سہما ہوا" بیسویں صدی کی اس جنگ کا افسانہ ہے جب ایک بھائی نے دوسرے بھائی کا خون بہایا اور اپنے بھائی کو قتل کر ڈالنے کے بعد فتح و نصرت کا پہلا قہقہہ لگایا۔ "ایک شخص سہما ہوا" ماحول، پلاٹ یا کردار کا افسانہ نہیں یہ اس تجربے کا افسانہ ہے جس سے افسانہ نگار خود گزرا ہے اور جو بے جا عبارت آرائی اور طنز کے بغیر ہی قاری کے وجود کو ہلا ڈالتا ہے۔ مارچ ۱۹۷۱ء کے المیہ پر ایک یادگار افسانہ "تھوتھو" قیصر قمری نے لکھا ہے۔ تھوتھو اس دردمندی کا المناک بیانیہ ہے جو آنکھوں کے راستے دل میں اتر جاتی ہے اور پھر قطرہ قطرہ خون بن کر ٹپکتی ہے تو زبان گنگ، لب خاموش اور کان سنسان ہو جاتے ہیں۔ کہانی کا تھوتھو پانچ سال کا ایک چھوٹا سا بچہ ہے جس کے ماں باپ کا کچھ پتہ نہیں کہ زندہ ہیں یا مر گئے ہیں۔ اسے بنگالی دہشت پسند زخمی کر گئے ہیں اور اب اس کی آنکھوں میں خوف کی پرچھائیاں ہیں۔ افسانے کا واحد متکلم اس دہشت زدہ بچے کو جو خوف سے بول بھی نہیں سکتا ہسپتال سے اپنے ساتھ لایا ہے اور اب اس کا دل بہلانے کے لئے کپتائی کا پاور ہاؤس دکھانے کے لئے جا رہا ہے۔ وہ ان راستوں پر سے گزر رہا ہے جہاں سے وہ اور اس کی بیوی شہوار۔ اس کا بنگالی دوست حسن اور حسن کی پنجابی بیوی رضیہ چہلیں اور خوش گپیاں کرتے گزرتے تھے۔ حسن بنگالی انجینیر تھا لیکن اسے پاکستانی ہونے پر فخر تھا۔ رضیہ پنجابی تھی لیکن وہ مشرقی پاکستان کے چپے چپے سے بھی عشق کرتی تھی۔ دونوں کے درمیان پیار کی ایک ایسی زبان فروغ پا رہی تھی جس کے لئے لفظوں کی ضرورت نہیں ہوتی اور جس کی تخلیق کے لئے گرامر کا کوئی قاعدہ رکاوٹ نہیں بنتا۔ رضیہ کہتی۔

"شندر دار شہو۔ امی دیکھانے موری نے چلے گئے۔"

بنگالی انجینئر حسن اپنا منہ رضیہ کی طرف گھما کر کہتا۔ "سانوں وی تہاڈے نال مرناایں"
سامنے سیدھے سچے نیک اور دیندار مسلمانوں کی بستیاں تھیں۔ ان مسلمانوں نے کلمہ پڑھ پڑھ کر دوسرے مسلمانوں کو قتل کیا تھا کیونکہ دوسرے مسلمان ان کی زبان نہیں بولتے تھے اور انہوں نے کپتائی پاور ہاؤس کو ڈائنامیٹ سے اڑا دیا تھا تاکہ چٹا گانگ سے ڈھاکہ تک اندھیرا پھیل جائے اور اپنی چیزیں آپ تعمیر کرنے والوں کی گردن نیچی ہو جائے حسن انجینئر کی محنت غارت ہو جائے۔ حسن جس نے یہ پاور ہاؤس اپنے ہاتھوں سے بنایا تھا جو فخر سے سینہ پھیلا کر کہتا تھا۔

"جب تک یہ پاور ہاؤس بجلی پیدا کرتا رہے گا ہر پاکستانی کی گردن فخر سے اونچی رہے گی کیونکہ یہ پہلا پاور ہاؤس تھا جس کی تعمیر میں کسی غیر ملکی ماہر نے حصہ نہیں لیا تھا۔ اس بجلی گھر نے انہیں اپنے اوپر اعتماد کرنا سکھایا تھا۔"

لیکن حسن کہاں تھا اور اس کی پنجابی بیوی رضیہ کہاں تھی۔ ہنستے کھیلتے پاکستان کے معماروں کا یہ قافلہ تو موت کے گھاٹ اتر گیا تھا۔ صرف افسانے کا واحد متکلم باقی رہ گیا تھا اور وہ خود ناریل کے درخت سے بندھا تھا اور دہشت پسند تیز نوکیلے چاقوؤں سے اس کے چہرے بازوؤں اور سینہ کا گوشت اتار رہے تھے اور اس کی بیوی اس کے سامنے بندھی پڑی تھی اور اس کے کپڑے نوچے جا رہے تھے اور اس کی آنکھوں نے یہ سب کچھ دیکھنے سے انکار کر دیا تھا۔ اس نے اپنی بیوی کی زبان سے جو آخری لفظ سنا وہ "تھو" تھا اور اس لفظ نے اس وحشت زدہ بچے کی زبان سے نکل کر ان دونوں کے درمیان زبان کے تعصب سے پاک انسانی محبت کا رشتہ قائم کر دیا تھا۔ تھو تھو صرف انہیں کرداروں کا افسانہ نہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے بے نام کرداروں کے وسیلے سے "بنگلہ دیش" کے پورے سازشی منظر کو سامنے لاتا ہے اس میں وہ بنگالی بھی موجود ہے جو انگریز آئی۔ سی۔ ایس کا متبنّیٰ بنا اور جس نے افسر شاہی کی نخوت اور نفرت کی تیز آندھی سے چٹا گانگ کے پُرسکون سمندر میں تلاطم بپا کر دیا۔ اس میں وہ ہندو پروفیسر بھی موجود ہے جو موقعے کا فائدہ اٹھا رہا ہے اور بنگال کو مسلسل پنجاب کے خلاف اکسا رہا ہے۔

اردو افسانے میں قیصر قیصری کا نام اتنا معروف نہیں۔ میں نے ان کا یہ افسانہ پہلی دفعہ پڑھا ہے اور اگر ماہنامہ افکار اسے دوبارہ اخبار جہاں کے حوالے سے نہ چھاپتا تو شاید اس پر میری نظر ہی نہ پڑتی۔ تھو تھو میں قیصر قیصری نے وطنیت کے جذبے کو ابھارنے کی کامیاب کوشش کی ہے اور مشاہدے کی گہرائی

جزئیات کی داخلی تدوین اور احساس کی شدّت کا ثبوت دیا ہے۔

زین العابدین کا افسانہ "جاگتے رہو" مشرقی پاکستان میں جہیمت کا ایک اور زاویہ پیش کرتا ہے اور یہ ہے جسم اور بھوک کی بہیمانہ احتیاج۔ فضلو ایک تازہ رہا شدہ مجرم ہے۔ اس نے وارڈن سے وعدہ کیا تھا کہ اب وہ چوری نہیں کرے گا لیکن تین ماہ کی مسلسل بھاگ دوڑ کے باوجود معاشرے نے اس کی آبرو مندانہ بحالی کا کوئی انتظام نہیں کیا اور اب وہ بھوکا ہے۔ بھوک۔ جو زندہ رہنے کی تلقین کرتی ہے اسے چوری کے راستے پر ڈالتی ہے۔ فضلو اور اس کا دوست منجو دھان منڈی کے لٹے پٹے ویران گھروں کی تلاشی لیتے ہیں لیکن انہیں سوکھی روٹی اور کاغذوں کے ایک بنڈل کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ سوکھی روٹی کھا کر وہ دنیا بھر کے بھوکے انسانوں کا مسئلہ حل کر ڈالتے ہیں اور کاغذوں کا بنڈل کباڑی کے پاس بیچ دیتے ہیں کہ وہ مزید دنوں کے کھانے کا انتظام ہو سکے۔ اگلے روز وہ اس جرم میں پکڑے جاتے ہیں کہ کباڑی کی دکان سے جو پمفلٹ برآمد ہوا تھا اس میں عوام کو ظلم کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کی تلقین کی گئی تھی زین العابدین کی خوبی یہ ہے کہ اس نے انسان کی حیوانیت کو پوری شدت سے محسوس کیا ہے۔ لیکن اسے ابھارنے کے لئے نیکی کو مجروح نہیں کیا۔

بھارت اور پاکستان کی گزشتہ جنگ نے مادرِ وطن سے محبت کے جذبے کو ابھار دیا ہے اور آزادی کے تصور کو ایک مرتبہ پھر وطن کی نسبت سے پرکھا جانے لگا ہے، یہ جذبہ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد بھی پیدا ہوا تھا لیکن جوں جوں وقت کی گرد بیٹھتی گئی، اہلِ علم کی تنگ نظری کھل کر سامنے آتی گئی۔ اور یہ جذبہ دبتا چلا گیا۔ تاہم بعض افسانہ نگاروں نے اس صحت مند جذبے کی قندیل کو روشن رکھنے کی پوری کوشش کی اس ضمن میں الطاف فاطمہ۔ فضلِ قدیر اور غلام الثقلین نقوی کا تذکرہ خاص طور پر ضروری ہے کہ انہوں نے اس موضوع پر مسلسل کامیاب افسانے لکھے۔ اب اس مختصر فہرست میں ایک نیا نام نشاط فاطمہ کا شامل ہوا ہے۔ نشاط فاطمہ کا افسانہ "مٹی ٹھنڈی ہے" اس نفرت کے خلاف آواز ہے جو دو بھائیوں کے دلوں میں پیدا ہوتی ہے تو سارا گھر پھونک ڈالتی ہے۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ ایک نازک احساس درونِ افسانہ متحرک نظر آتا ہے اور وطنیت کا جذبہ بھاگتا چلا جاتا ہے۔ فضلِ قدیر کے افسانوں میں دیہات پس منظر کا کام دیتا ہے لیکن اس کا پیش منظر شہر ہے۔ دیہات کی سادگی اور شہر کی میکانیت سے وہ معاشرتی تضاد کو ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ "بہشت میں آگ" میں انہوں نے کشمیر کی جنت میں

مفلسی، ناداری اور بیکاری کو موضوع بنایا ہے۔ یہ ان کشمیری نوکروں کی کہانی ہے جو بڑے لوگوں کے برتن مانجھتے ہیں لیکن دیسی بیگم صاحب کی جھڑکیوں کی تاب نہیں لا سکتے۔ ان کا مستقل ٹھکانہ ملکہ کا بُت ہے جہاں وہ سب اپنے سسکتے ہوئے وجودوں کو انگریز صاحبوں کی آمد کا یقین دلاتے رہتے ہیں۔ فضل قدیر کا افسانہ کہنے کا ڈھنگ بالکل نرالا ہے اور اس کی ذات کی چھاپ صاف پہچانی جاتی ہے۔

اس جائزے میں افسانوں کی خاصی بڑی تعداد کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ ابھی کئی افسانے میری نظر سے اوجھل رہ گئے ہوں گے۔ اس کے باوجود میرا ایقان ہے کہ ۱۹۷۱ء کا سال معیار کے لحاظ سے زیادہ وقیع نہیں۔ یہ سال پاکستان کی زندگی میں ولولوں کی شکستگی۔ آرزوؤں کی ناکامی۔ سازشوں کے فروغ اور بالآخر ایک عظیم شکست کا سال تھا۔ یہ سال جب طلوع ہوا تو آزادانہ انتخابات کا پہلا مرحلہ طے پا چکا تھا۔ سیاست کا قافلہ بنیادی جمہوریت سے حقیقی جمہوریت کی طرف رواں ہو چکا تھا۔ اخبارات کو تحریر کی اور عوام کو تقریر کی آزادی مل چکی تھی۔ سماجی۔ معاشی اور سیاسی زندگی تیز رووں کی زد میں تھی۔ چنانچہ حالات نے اس تیزی سے پلٹا کھایا کہ اوائل مارچ میں ہی جمہوریت کا خواب پارہ پارہ ہو گیا۔ آزادی تحریر و تقریر پر قدغن لگ گئی اور ادیب جس کا کام معاشرے سے خام مواد حاصل کر کے اس پر تخلیقی عمل پھونکنا ہوتا ہے۔ علم برداری اور نوحہ بازی کی عام فضا میں کھو گیا اور یوں اس نے اپنے بنیادی تخلیقی منصب سے قریباً کنارہ کشی اختیار کر لی۔ اس سال ادیب خارجی طور پر تو بے حد متحرک نظر آتا ہے لیکن یہ وضاحت ضروری ہے کہ اُس نے اپنا بیشتر زورِ عمل گفتار پر صرف کیا۔ چنانچہ بعض ایسے نقادی ادارے مثلاً حلقہ اربابِ ذوق وغیرہ جو تخلیقی ادب کے فروغ میں ہمیشہ پیش پیش رہے ہیں۔ سیاسی اور معاشی مسائل کی ارزاں بحث کے مراکز بن گئے۔ چنانچہ وہ داخلی توانائی جس کے بل بوتے پر تخلیقات معرضِ وجود میں آتی ہیں نسبتاً کمزور پڑ گئی میں نے ایک ادبی جائزے میں لکھا تھا کہ ۱۹۷۰ء کا سال تخلیقی اعتبار سے بے حد زرخیز ثابت ہوا چنانچہ اس سال کا افسانہ اور نظم مقدار اور معیار دونوں زاویوں سے وقیع نظر آتا ہے۔ اس سال نئے لکھنے والوں کی خاصی بڑی تعداد منظرِ عام پر آئی اور ادبی حلقوں میں مقبول ہوئی۔ توقع تھی کہ تازہ واردانِ ادب کا یہ قافلہ ۱۹۷۱ء کو بھی تخلیقی اعتبار سے عمدہ کروٹ دے گا۔ لیکن جب ہم تخلیقات پر

نظر ڈالتے ہیں تو پوری تشفی نہیں ہوتی۔ ایک طرف سیاسی افق پر تبدیلیاں اس برق رفتاری سے ہوئیں کہ ان کا ساتھ ذہنی سطح پر دینا ممکن ہی نہ رہا لیکن دوسری طرف تخلیقی عمل جو بذاتِ خود ایک سست رفتار عمل ہے پوری طرح جاری نہ رہ سکا۔ تاہم ۱۹۷۱ء کی اہمیت سے انکار نہیں ہو سکتا۔ یہ سال اپنے جلو میں تجربات، مشاہدات اور احساسات کی ایک متنوع کائنات لے کر آیا۔ صداقتوں کی نئی رونمائی ہوئی اور قدروں کی تہہ در تہہ شکست و ریخت سامنے آئی۔ یہ سب واقعات ادیب کے ذاتی ردِ عمل سے گزر رہے ہیں اور شاید ابھی وہ وقت نہیں آیا جب تخلیقی کٹھالی سے کوئی شاہکار برآمد ہو سکے۔